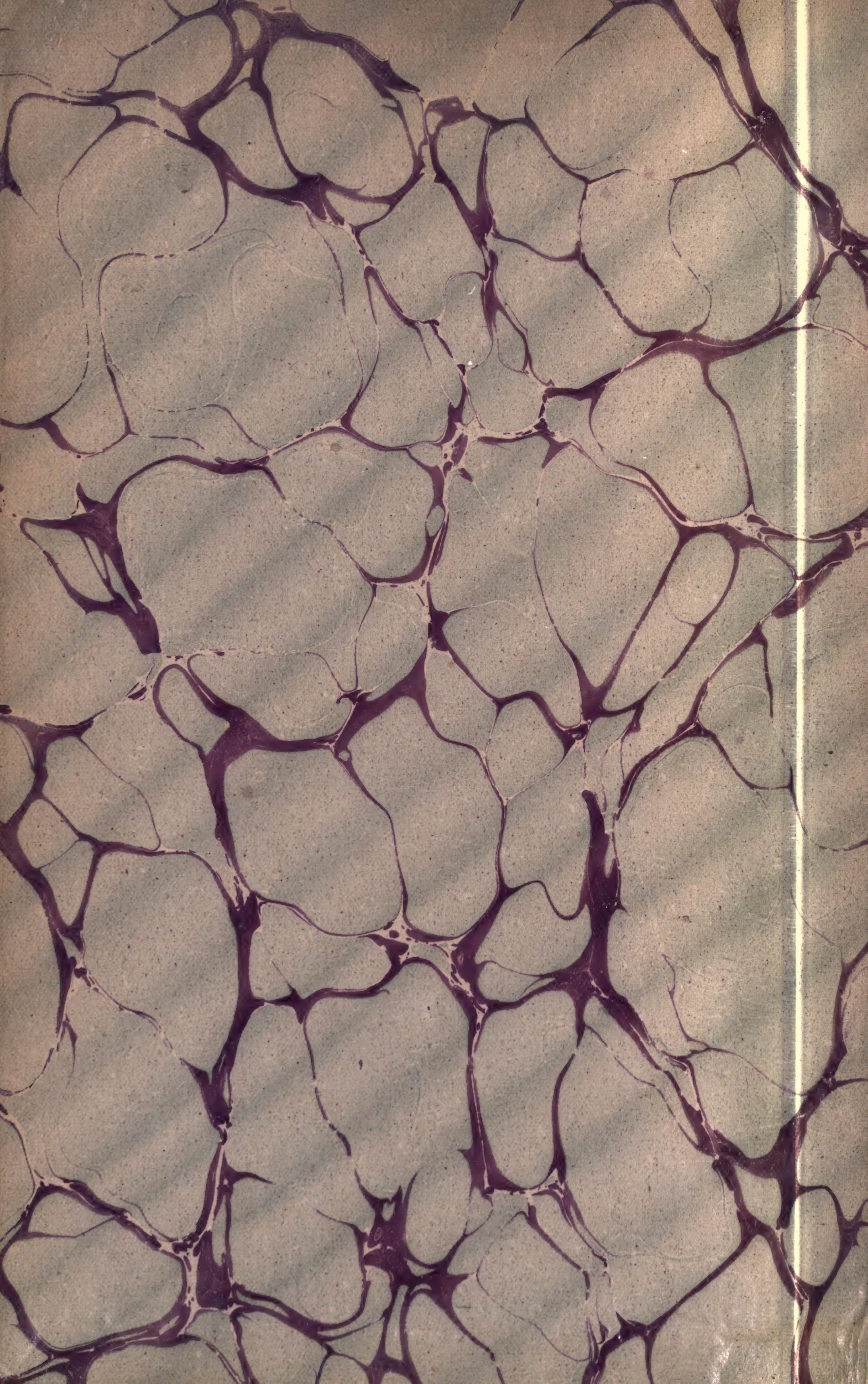
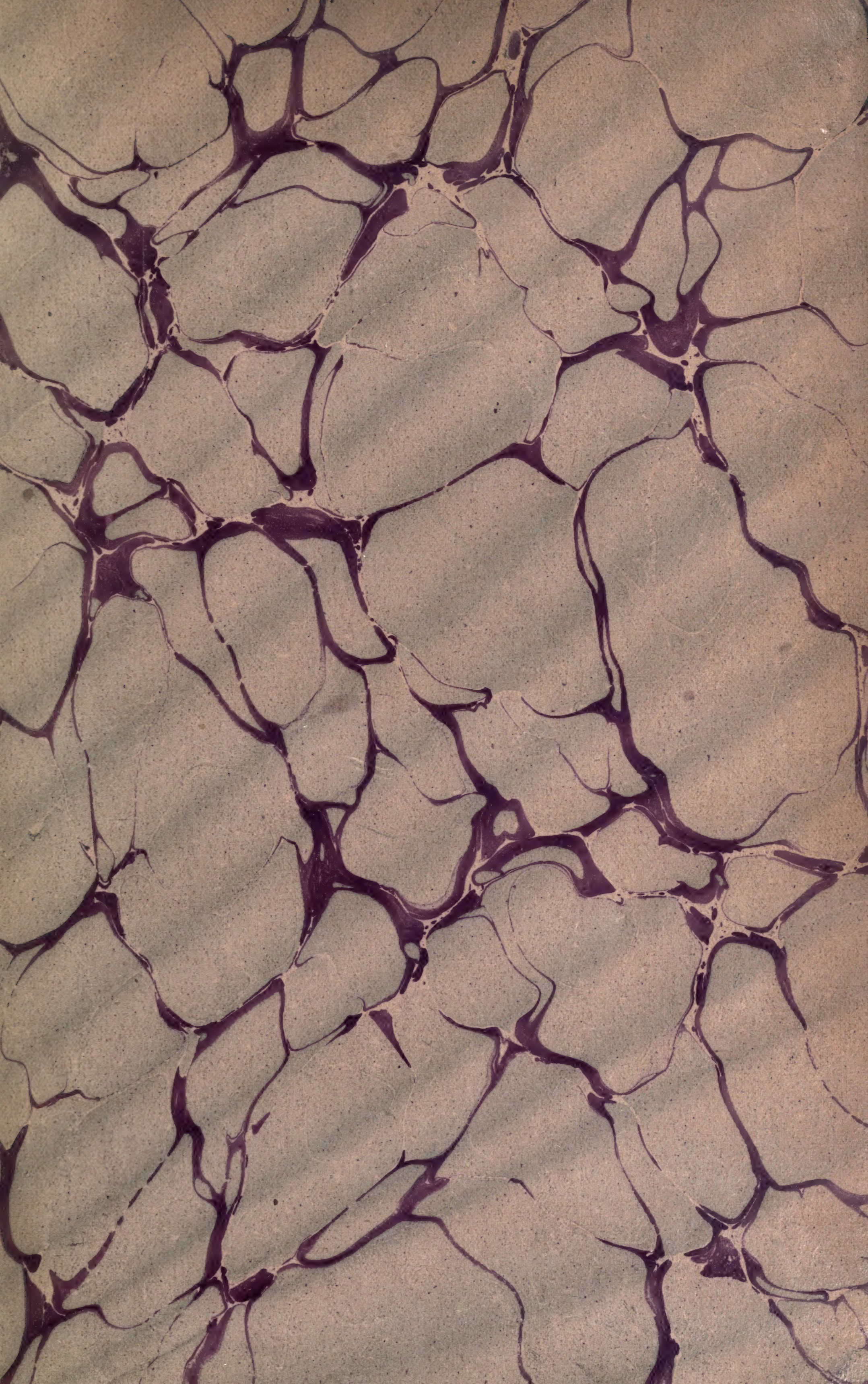

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00087203 6





HIPPOLYTE FLANDRIN

SA VIE ET SON ŒUVRE

MÊME COLLECTION

Les Conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire. Reprise et abandon des alliés en 1815. Leurs conséquences sur les musées d'Europe, par Charles SAUNIER.

1 vol. in-8° avec 12 planches hors texte : Prix 12 fr.

Hippolyte Flandrin peint par lui-même, 1853.

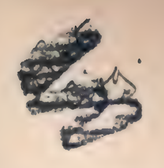
(Ébauche à la terre de Cassel.)

MÊME [illegible]

Les Conquêtes [illegible]
pire. Reprise [illegible]
quences [illegible]

1 vol. in-8° avec [illegible]





HIPPOLYTE FLANDRIN

SA VIE ET SON ŒUVRE

PAR

LOUIS FLANDRIN

Ancien élève de l'École normale supérieure, Professeur agrégé
de l'Université.

OUVRAGE PRÉCÉDÉ D'UNE LETTRE

DE

M. FERDINAND BRUNETIÈRE

De l'Académie française.

VINGT PLANCHES HORS TEXTE

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD — H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

—

1902

LETTRE ADRESSÉE A L'AUTEUR

PAR MONSIEUR FERDINAND BRUNETIÈRE

De l'Académie Française.

Octobre 1902.

Mon cher ami,

Dois-je le dire ? et si, je ne connais guère de lecture plus « édifiante » que celle du beau livre que vous avez voulu consacrer à la mémoire d'Hippolyte Flandrin, votre oncle, ne craindrez-vous peut-être pas que cette manière de le louer ne soit ni la meilleure ni la plus habile de le recommander à l'attention de nos contemporains. Ce que l'on aime en effet de nos jours (et, en vérité, comme si les honnêtes gens n'avaient pas de biographie) ce sont les récits scandaleux, les « anecdotes », les « histoires de femmes », et généralement tout ce qui peut servir, en nous montrant l'homme dans l'écrivain ou dans l'artiste, à nous libérer du fardeau de l'admiration ; et comme on ne trouvera rien de pareil dans la vie d'Hippolyte Flandrin, ni dans votre livre, c'est ce qu'on entendra d'abord que je veux dire, je m'en doute bien, quand je dis que la lecture en est

« édifiante ». Mais je veux aussi dire autre chose. *Edifiant:* « qui porte à la vertu par le discours ou par l'exemple », c'est la définition du mot. Votre livre la justifie. Je le déclare sans respect humain : c'est un recueil de nobles exemples. Et, dans le temps où nous vivons, que ces exemples aient été donnés, sans que d'ailleurs il y songeât, par l'un des plus grands artistes dont se puisse honorer l'histoire de la peinture en France, c'est ce qui ne saurait être indifférent à personne, et moins qu'à personne, à vous, mon cher ami, qui portez son nom glorieux !

Laissons donc dire les sceptiques, et surtout ceux qui croient que le cynisme du langage ou des mœurs est une preuve de force d'esprit ! Mais les autres, tous les autres « s'édifieront », en lisant votre livre, au récit familier d'une vie dévouée tout entière à l'art, non seulement sans une défaillance, mais littéralement, sans une distraction ; et au journal d'une existence uniquement tendue vers le but le plus élevé que se puisse proposer l'ambition d'un grand peintre. Nul, pas même Ingres, son maître, n'a en effet placé son idéal plus haut qu'Hippolyte Flandrin ; ne s'en est fait le plus docile, ni le plus fidèle, ni le plus humble serviteur ; ne l'a plus généreusement ou plus obstinément défendu. Et encore ai-je tort de dire « obstinément » ! Rien n'a moins ressemblé à de l'obstination que la longue patience du peintre de Saint-Germain-des-Prés et de Saint-Vincent-de-Paul : il s'est contenté de ne se laisser détourner de sa voie par aucune tentation de la mode, et de traiter son art comme une religion.

C'est qu'aussi bien il avait l'âme naturellement religieuse, et quoi qu'on en puisse dire, c'est ce qui n'est jamais tout à fait inutile quand on fait de la peinture religieuse. Assurément la foi ne crée pas le talent, mais elle ne le diminue pas non plus, quand elle s'y ajoute; et s'il est vrai que, comme on le conte, tant de peintres « religieux » ne furent que des incrédules, c'est donc pour cela que leur peinture est si peu communicative. Je touche d'ailleurs ici l'une des questions les plus obscures et les plus subtiles de l'esthétique. Le peintre doit-il croire à la vérité des choses qu'il représente, et dans quelle mesure y doit-il croire? s'il s'inspire de de l'Évangile, suffit-il qu'il y croie d'une croyance tout humaine, comme aux *Histoires* d'Hérodote, par exemple? et (moins encore que cela), suffit-il qu'il y croie comme à un arrangement de lignes et de couleurs propres à faire valoir la nature de son talent? ou, au contraire, son art ne doit-il être qu'une manifestation ou un témoignage de sa foi? Le moine de Fiesole priait vraiment quand il peignait, et son art n'était qu'une effusion ou un épanouissement de sa piété. C'est aussi, me semble-t-il, ce qu'on peut dire d'Hippolyte Flandrin. Son art ne serait pas tout ce qu'il est, si lui-même n'avait été le chrétien qu'il fut, et c'est ce qu'on apprendra dans ce livre. Son œuvre entière est un témoignage éloquent de ce que la sincérité de l'inspiration religieuse peut donner de gravité, de noblesse, de hauteur, de signification émue, de portée presque philosophique à cet art qui trop souvent n'est que l'imitation paradoxale « des choses dont nous n'admirons

point les originaux ». Et rien encore n'est plus instructif, et, si j'ose dire, plus « exemplaire » que de retrouver jusque dans ses portraits cet accent de « religieuse » gravité. Vrai fils en ceci de sa ville natale, où de tout temps on a pris la vie au sérieux, et, plus souvent qu'en aucun lieu de France, poussé jusqu'au martyre l'ardeur de la conviction !

Je trouve encore une leçon et un motif « d'édification » dans cette rectitude et cette simplicité de vie qui furent celles d'Hippolyte Flandrin. Quelques jeunes gens croient-ils peut-être encore qu'il existe une poésie du désordre, et que l'originalité dans l'art ait pour condition l'irrégularité des mœurs ou la bizarrerie du caractère ? C'était une opinion très répandue dans ma jeunesse ; et, sous le prétexte qu'un artiste n'était pas « un homme comme un autre » le peintre ou le poète s'exceptaient du commun par leur manière de vivre, en attendant de s'en distinguer un jour par leurs chefs-d'œuvre. On a même élevé quelque part une statue à un nommé Mürger pour avoir enseigné cette belle doctrine. La vie d'Hippolyte Flandrin est une protestation contre ce paradoxe. Toujours laborieuse et souvent pénible, très dure même à ses débuts, l'existence de ce très grand artiste n'a rien eu qui ne ressemblât à celle de tout le monde. Et pourquoi voudrions-nous qu'il en fût autrement ? « C'est un métier de faire un livre, a dit La Bruyère, comme de faire une pendule », et en effet je ne connais pas de métier où l'on puisse réussir, ni même que l'on remplisse honorablement, si l'on ne commence pas par y consacrer son activité tout entière.

A plus forte raison ne fait-on pas de « grand art » à temps perdu, ni de chef-d'œuvre par aventure, et le génie lui-même est soumis, en tout temps, à la loi du travail, de la discipline et de l'effort...

Après cela, mon cher ami, je n'essaierai pas de résumer votre livre. On ne résume pas une biographie, et puis, est-ce qu'on lit les *Préfaces?* Vous m'êtes d'ailleurs témoin que je n'ai pas voulu en écrire une. Mais vous m'avez fait l'honneur de me confier les « bonnes feuilles » de votre livre ; je les ai lues avec infiniment de plaisir, et j'ose dire, d'émotion ; vous m'avez fait connaître, comme à tous ceux qui vous liront, une âme singulièrement noble, une de ces âmes rares, qui joignent à toutes leurs qualités, cette qualité, plus rare encore, de s'ignorer elles-mêmes, et ainsi dont l'héroïsme (oui, j'ai dit l'héroïsme) n'est égalé que par leur modestie ; vous m'avez appris beaucoup de choses que je ne savais pas ; et j'ai voulu vous en remercier. C'est ce que j'ai fait du moins mal que j'ai pu, quoique moins bien que je n'eusse voulu. N'y regardez pas de trop près ! Ne voyez, dans ces quelques lignes, que l'expression de ma reconnaissance, et avec tous mes vœux pour le succès de votre *Hippolyte Flandrin*, recevez l'assurance de mes sentiments affectueux et dévoués.

F. Brunetière.

AVANT-PROPOS

Pourquoi et comment j'ai écrit ce livre, et à qui je le destine, c'est ce que le lecteur a bien le droit de me demander tout d'abord : je m'empresse de lui répondre avec sincérité.

Neveu d'Hippolyte Flandrin, élevé dans le culte de sa mémoire, il était naturel que je désirasse lui rendre un hommage quasi-filial, c'était un besoin de mon cœur ; mais tout n'était-il pas dit sur le grand artiste et pouvais-je espérer que, en dehors de ma famille et de mes amis, on s'intéressât à mon entreprise ?

Hippolyte Flandrin est mort depuis trente-huit ans : ceux qui l'ont connu personnellement se font de plus en plus rares. Il s'éloigne chaque jour de nous. Les idées et les pratiques en faveur chez la plupart des artistes d'aujourd'hui sont aux antipodes des siennes. Il a d'ailleurs vécu assez en dehors de son temps pour que le récit de sa vie ne puisse apporter ces révélations piquantes sur les hommes et les choses, que l'on recherche d'habitude dans les mémoires. Enfin n'étant ni un écrivain, ni un homme d'esprit, il n'a pas imprimé à ses lettres ce cachet littéraire qui, en dehors du sujet traité, donne du prix à un livre.

Tout cela m'a été dit et quelquefois je me le suis dit à moi même. Et cependant, quand on revient à ces lettres si naïves et si simples, mais empreintes et comme parfumées de sentiments si purs, si nobles, si profonds, on ne peut se défendre de cette « fascination », dont parlait Ambroise Thomas et

qu'exerçait Flandrin sur tous ceux qui l'approchaient. On éprouve un plaisir exquis à respirer le souffle d'une belle âme, une âme d'artiste et de chrétien, on est surpris et charmé d'y trouver réunis des traits qui trop souvent brillent séparés, les dons du talent et les qualités du caractère, l'enthousiasme pour la beauté et les vertus du foyer, la fermeté inébranlable des convictions et l'attitude la plus conciliante. La vie de Flandrin, en dépit de sa rectitude, est intéressante par elle-même : ces débuts si pénibles, ces souffrances héroïquement supportées, cette conquête patiente des premiers succès, puis cette marche rapide vers des travaux toujours plus vastes, cette extension constante de l'horizon devant les pas de l'artiste... et, au moment où tout semblait lui sourire, cette fin prématurée, presque tragique, qui laisse seuls, loin de la France, une veuve et trois orphelins, cette destinée n'a-t-elle pas un sévère et poétique attrait ? Enfin la physionomie artistique de Flandrin, cette alliance de l'inspiration religieuse avec la recherche de la beauté plastique, cette réconciliation de l'austérité chrétienne avec le culte antique de la nature, cette union harmonieuse de qualités diverses qui fait que, même en dehors des sujets sacrés, on ne sait s'il faut plus louer dans ses œuvres ou la délicatesse du sentiment ou la perfection du dessin, n'est-ce pas une rencontre précieuse autant que rare ?

L'étude de sa vie et de son œuvre est donc attachante. J'ajoute qu'elle peut faire du bien, en un temps où les mots mêmes de *grand art* font sourire, où l'art s'oublie dans des fantaisies capricieuses, quand ce n'est pas dans les complaisances les plus misérables... Je ne veux pas insister, ni faire le procès de mon siècle ; mais je crois que c'est un devoir pour chacun d'opposer à tant de spectacles pernicieux les exemples salutaires.

Mais, dira-t-on, le livre des *Lettres et Pensées d'Hippolyte Flandrin*, publiées par le comte Delaborde ne suffisait-il pas? Certes j'éprouve pour ce beau livre une admiration et une reconnaissance profondes. N'est-ce pas lui, qui, après mon cher et vénéré père, Paul Flandrin, m'a fait connaître et aimer le noble artiste ? Et quand je lis cette savante notice, qui précède

le recueil des *Lettres*, je désespère de jamais en égaler la compétence, la solidité et l'éclat.

Mais ce que je me suis proposé ici, c'est de faire revivre Hippolyte Flandrin dans un récit simple, précis, familier, sorti pour ainsi dire de sa propre bouche et de celle du fidèle compagnon et témoin de sa vie, son frère Paul. J'ai donc lu et relu ses lettres pieusement conservées, collationné ses agendas et ses carnets. J'ai conservé aux extraits que j'en ai donnés leur forme originale, incorrecte quelquefois ou naïve, mais vivante. Surtout j'ai laissé parler les souvenirs de son frère, restés si présents et si vifs dans un âge avancé. Paul Flandrin vient de mourir, le 8 mars 1902, âgé de quatre-vingt-dix ans. Jusqu'à ses dernières années il a joui d'une mémoire merveilleuse et rien de ce qui concernait son frère ne lui paraissait petit. N'était-ce pas un devoir pour moi de recueillir ces témoignages sur un passé lointain et glorieux? Ne serait-il pas désirable, par exemple, qu'un parent de Lesueur eût fait pour le grand peintre religieux du XVIIe siècle ce que j'ai essayé de faire pour notre Lesueur à nous ?

Je ne pouvais raconter la vie de Flandrin sans rendre compte de ses travaux ; mais, en étudiant ses œuvres, je me suis bien gardé de prétendre les juger. Critique d'art, je ne puis l'être pour un père, ni pour un oncle. Je me suis donc abrité autant que possible sous l'autorité des écrivains contemporains.

Je n'ai pas cependant recherché toutes les appréciations qui ont été faites en son temps du talent d'Hippolyte Flandrin : cette curiosité sortait de mon cadre. Je ne donne ce livre ni pour une œuvre de critique, ni pour une œuvre d'érudition, c'est simplement une biographie familiale, écrite d'une main respectueuse et sincère.

Elle s'adresse à deux catégories de personnes, d'abord aux artistes et à ceux qui s'intéressent aux choses d'art : ils y pourront trouver plus d'un renseignement utile sur Flandrin, sur son œuvre, en somme moins connue qu'elle ne le mérite, sur son maître, Ingres, et son groupe ; ensuite, à tous ceux qui aiment à se donner le spectacle d'une noble vie et qui, artistes

à leur manière, se plaisent à descendre dans les âmes pour y surprendre le jeu des passions et des sentiments.

Nous avons mêlé au texte une vingtaine de reproductions des œuvres de Flandrin. Nous aurions bien voulu en donner davantage, mais faire une place plus grande à cet élément, c'eût été changer le caractère et la destination de cet ouvrage. Notre ambition était de faire, non une publication somptueuse, mais une biographie attrayante. D'un autre côté, nous restreindre au texte, pour rendre notre livre accessible à un plus grand nombre, c'eût été nous priver d'un élément d'intérêt dont le sacrifice est trop pénible dans un livre consacré à un artiste. Nous avons pris un moyen terme entre deux partis extrêmes.

Dans le choix des reproductions, nous avons donné souvent la préférence aux portraits, parce que, dans l'œuvre du maître, ils représentent la partie la moins connue actuellement. Tout le monde peut aller voir les frises de Saint-Vincent-de-Paul et de Saint-Germain des Prés, tandis que, en dehors de deux ou trois, les portraits de Flandrin sont encore enfermés dans les collections particulières. Nous avons mis sous les yeux de nos lecteurs tel portrait ébauché à la terre de Cassel, tel autre inachevé, parce qu'ils accusent les procédés de leur auteur. On verra combien sa facture variait parfois d'une œuvre à l'autre. Le portrait de sa mère semble peint suivant des formules opposées aux siennes. Les deux dessins qui ont servi pour une *Vierge* de Saint-Germain des Prés montrent comment il interprétait la nature, copiant d'abord avec ferveur, puis cherchant un type idéal. Il n'était pas sans intérêt non plus de rapprocher des œuvres appartenant aux périodes les plus différentes de sa carrière : nous donnons son premier tableau et son dernier portrait.

Je prie les personnes[1] qui, avec un si touchant empressement, nous ont autorisés, quelquefois même aidés, à reproduire celles de ses œuvres qui sont en leur possession, d'agréer l'expression de notre profonde gratitude.

[1] Mme Arnould-Baltard, M. Emmanuel Bocher, Mme Legentil, M. le baron de Mackau, M. le marquis de Nadaillac, M. Oudiné.

Il était peut-être hardi de ma part de m'adresser à M. Brunetière pour le prier de recommander ce livre au public. Cependant l'illustre maître, dont jadis à l'Ecole normale j'ai eu le bonheur de suivre les inoubliables leçons, a bien voulu accepter la primeur de cet ouvrage. Son âme a vibré au contact de celle du grand artiste et il a eu la bonté de le dire dans les belles pages qui précèdent.

Plusieurs de mes amis m'ont éclairé de leurs avis ou soutenu de leur sympathie : si je ne les nomme pas, je n'oublie pas ce que je leur dois. Je ne puis taire le concours que m'a prêté un peintre distingué, M. Urbain Bourgeois : dans son dévouement à la mémoire d'Hippolyte Flandrin, qui fut son premier maître, il a bien voulu s'astreindre à lire ces pages en manuscrit et m'a aidé avec une bienveillance exquise à les corriger sur plus d'un point.

Les enfants d'Hippolyte Flandrin, M. et Mme Maxime Charié-Marsaines, M. et Mme Paul-Hippolyte Flandrin, ont accueilli dès le début avec une fraternelle sympathie le projet de cet ouvrage et m'ont ouvert leurs archives de famille, j'allais dire le trésor de leurs reliques : il m'est doux de les remercier ici. Combien aussi n'ai-je pas été soutenu dans mon travail par l'affectueuse sollicitude de ma chère mère, associée dès ses jeunes années au culte de son mari pour Hippolyte Flandrin !

A ceux et celles que je viens de nommer je fais hommage de ce livre qui les touche de si près. Mais je ne puis oublier ceux qui ont tant aimé, eux aussi, l'artiste regretté et dont la chère mémoire ne saurait être séparée de la sienne, sa pieuse mère, sa veuve admirable, son doux et bon fils, Auguste, son frère et tendre ami, Paul Flandrin.

Louis Flandrin.

HIPPOLYTE FLANDRIN

SA VIE ET SON ŒUVRE

CHAPITRE PREMIER

ENFANCE ET PREMIÈRE JEUNESSE[1]

C'était à Lyon, pendant la Restauration. Parmi les petits garçons qui surgissent toujours du pavé au premier roulement de tambour et qui suivent avec enthousiasme les régiments à travers les rues, on aurait pu voir deux jeunes frères, habillés simplement, mais se distinguant par leur tenue des gamins ordinaires. Ils dévoraient des yeux ces beaux soldats, dont le costume, si différent de celui d'aujourd'hui, avait tant d'élégance, dont la mine surtout était si martiale ; puis, la tête pleine d'impressions guerrières, les deux enfants rentraient au logis, 11 rue des Bouchers, et se mettaient à dessiner des scènes de revues et de batailles, qui faisaient à bon droit la joie et l'admiration de leurs camarades. Tels furent les débuts d'Hippolyte Flandrin et de son frère Paul.

Hippolyte Flandrin était né à Lyon le 23 mars 1809. Aussitôt après sa naissance, il fut envoyé en nourrice dans le Bugey, au milieu des montagnes du Jura.

Lorsqu'on traverse cette région pour se rendre de Lyon

[1] Sous ce titre : *La Vie d'Hippolyte Flandrin*, a paru, dans le *Mois Littéraire et Pittoresque* (décembre 1899), un article dont le texte est emprunté en partie à ce chapitre, en partie aux chapitres VI, XVII et XVIII de cet ouvrage.

en Savoie, on remonte pendant quelque temps la pittoresque vallée de l'Albarine, affluent de l'Ain. Le chemin de fer de Paris à Turin suit le cours de cette rivière depuis Ambérieu jusqu'au village de Tenay. De ce point, si l'on continue à remonter l'Albarine, on s'enfonce dans une gorge de plus en plus profonde. Après quelques heures de marche, on arrive à une sorte de couloir étroit et sans issue. Il est fermé par une paroi rocheuse, élevée de cinquante mètres environ, d'où se précipite l'Albarine. C'est ce qu'on appelle la cascade de Charabotte.

Si, au travers des éboulis, on grimpe jusqu'au plateau, on éprouve une sensation délicieuse : l'air est plus vif et plus pur ; l'horizon s'étend, l'œil se repose sur un paysage aimable. C'est une large vallée, où serpente, au milieu des prairies, la jolie rivière qui va bientôt se jeter dans le vide. Là-bas, devant la montagne de Mazière, noire de sapins, se profile le clocher pointu d'Hauteville[1]. Tout près d'ici, avant le moulin de Trépont, à travers le feuillage des arbres fruitiers, on aperçoit quelques toits moussus : c'est le petit hameau de Nantuy, le berceau vraiment poétique de notre artiste. C'est là qu'il fut élevé jusqu'à l'âge de cinq ans, dans un milieu rustique à souhait, avec les petits gardeurs de bœufs, ses premiers amis. Il grandit en pleine nature. Le charme de poésie qui s'en dégage s'insinua dans sa jeune âme. Il le respira avec l'odeur des sapins et le parfum des foins. Les belles lignes des montagnes et les teintes fraîches des prairies se gravèrent dans son imagination avec la force des premières impressions. Elles furent d'autant plus durables que, dans son adolescence, il revint souvent dans ce beau pays, et qu'y retrouvant encore vivaces tous ses

[1] L'air y est si pur que les Lyonnais, depuis assez longtemps, ont pris l'habitude d'y envoyer les personnes délicates et que même, ces dernières années, on y a créé un asile pour les tuberculeux. En 1809, le pays n'avait pas tant de célébrité.

souvenirs d'enfance, il y ajouta ses rêves de jeune artiste.

Il appartenait à une famille foncièrement lyonnaise; lyonnais, lui-même le fut au plus haut degré, comme on le vit bien plus tard, par son âme rêveuse et mélancolique, par son talent austère et religieux.

Les marchands de drap de soie qui furent ses ancêtres au XVIIe et au XVIIIe siècle, paraissent avoir joui d'une aisance assez large, mais ses parents eux-mêmes étaient dans une situation des plus modestes.

Jean-Baptiste Flandrin avait épousé en 1803 Jeanne Françoise Bibet sans autre dot que ses vertus et son aiguille, avec laquelle elle avait élevé ses trois sœurs. De ce mariage naquirent sept enfants[1]. Il fallait une forte dose d'ordre et d'économie pour supporter avec un maigre revenu des charges si lourdes et, dès ses premières années, Flandrin fut formé par de salutaires exemples aux habitudes d'une vie sévèrement réglée, qui n'échappe au besoin que par le sacrifice continuel de toutes les satisfactions superflues.

Son grand père avait longtemps servi dans l'armée sous Louis XV. Il avait assisté aux sièges de Fribourg en Brisgau et de Berg-op-Zoom. On garde comme une relique de famille la montre qu'il portait à Fontenoy. Etait-ce de cet aïeul militaire que ses petits-fils Hippolyte et Paul tenaient un goût si vif pour les uniformes et la vie des soldats?

Le père d'Hippolyte Flandrin avait dès sa jeunesse montré fort peu de dispositions pour le commerce. Il aimait plus tard à raconter à ses enfants qu'étant jeune commis dans une maison de nouveautés, il attirait l'attention des acheteurs sur les défauts des marchandises et les dissuadait de faire emplette. Aussi l'avait-on gardé peu de temps.

En 1793, lors du siège de Lyon, il combattit parmi les

[1] Auguste (1804-1842), Pauline (1805-1806), Jules (1806-1820), Caroline (1808-1829), Hippolyte (1809-1864), Paul (1811-1902), Victor, né en 1813 et mort en bas âge.

défenseurs de la cité. Il avait alors vingt ans. A quelque temps de là, pendant l'époque de la Terreur, il profitait de ce que le modeste emploi qu'il occupait à l'hôtel de ville lui permettait de voir les listes des suspects, pour prévenir les victimes dont il connaissait le nom. Il fut assez heureux pour sauver ainsi un certain nombre de ses compatriotes. Ce rôle charitable n'était pas sans danger.

Sous la Restauration, il avait conservé, avec une vive admiration pour Napoléon, certaines tendances libérales. Sa religion était sincère et profonde. Elle se traduisait quelquefois par de naïves et touchantes prières qu'il composait lui-même et gardait par écrit.

Il n'exerçait pas de profession, mais il était toujours au travail. Très adroit et industrieux, né dans une époque où l'apprentissage d'un métier faisait partie de toute éducation, il passait en se jouant des occupations d'un forgeron à celles d'un menuisier, de celles d'un armurier à celles d'un tourneur. Le jeune Hippolyte dut plus d'une fois faire la lecture à son père auprès de son enclume, tandis que les étincelles rejaillissaient jusque sur le livre.

Mais c'était pour les arts que Jean-Baptiste Flandrin éprouvait le goût le plus vif. Il avait reçu dans sa jeunesse quelques leçons d'un artiste de passage, et il s'adonnait à la miniature avec autant de succès que de plaisir. Les petits portraits qui sont sortis de sa main attestent une rare dextérité et un réel sentiment artistique. Il regrettait vivement de n'avoir pu suivre dans sa jeunesse l'attrait qui le sollicitait de ce côté et ce n'est pas lui qui eût jamais entravé la vocation de ses fils. Il était heureux de les voir doués pour le dessin et commençait leur éducation en les conduisant au musée.

D'ailleurs ce digne homme tenait à honneur d'être lui-même l'instituteur de ses enfants et Hippolyte Flandrin n'eut pas d'autre maître que lui pour le français, le calcul

et les autres notions élémentaires. Sans doute cet enseignement était modeste. Les cahiers et les exercices qui en portent témoignage feraient sourire par leur naïveté les élèves de nos écoles normales. Du moins cette éducation familiale avait de grands avantages. Exempte de tout pédantisme, elle ne visait pas à l'omniscience, elle se proposait un but pratique et elle l'atteignait. Elle formait une base solide, sur laquelle on pourrait construire plus tard, et, sans donner l'illusion décevante du savoir, elle stimulait le goût de la lecture et de l'étude.

L'excellente mère d'Hippolyte Flandrin n'était pas en état de contribuer beaucoup à son instruction, et cependant ce fut le modèle vivant d'après lequel son cœur se forma, et le respect, l'admiration dont il l'entoura, ne firent que croître avec les années.

Ce qui brillait d'abord en elle, c'étaient sa foi et sa piété sans aucun alliage de pratiques mesquines ou d'humeur revêche. Bien au contraire, sa religion était aimable autant que forte, on sentait qu'elle était le principe de ses vertus. Toujours à l'œuvre, toujours vaillante, se sacrifiant toujours, elle était dans son milieu la personnification de la femme forte dont parle l'Ecriture. La gaîté bien française et l'étonnante vivacité dont elle ne se départissait jamais, la petite pointe de malice qui perçait dans sa conversation, ajoutaient un charme nouveau à ses qualités.

Enfin, chez cette femme, si bonne chrétienne à la fois et si bonne ménagère, il y avait une sensibilité délicate, un feu d'enthousiasme, capable de s'enflammer non seulement pour le bien, mais même pour le beau, et si, pour suivre sa vocation, Hippolyte Flandrin eut d'abord à triompher de l'opposition de sa mère, plus tard il trouva en elle un cœur toujours prêt à comprendre et à partager ses émotions d'artiste. Ce fut à elle plus qu'à tout autre qu'il dut cette foi sincère et sereine qui devait donner un jour à ses

œuvres un caractère chrétien si élevé. Et cependant la pieuse femme ne prêchait jamais autrement que d'exemple, mais elle avait sur ses enfants une autorité que beaucoup de mères eussent pu lui envier.

Hippolyte avait treize ans, il fallait songer à lui donner un gagne-pain : la sollicitude maternelle y veillait. Elle ne voulait pas s'embarrasser du désir souvent exprimé par l'enfant de se faire peintre. Cela avait-il le sens commun ? Est-ce un métier qui fasse vivre son homme ? Le proverbe n'est-il pas là pour dire : gueux comme un peintre ? D'ailleurs c'était bien assez que l'aîné de la famille, Auguste, se fût engagé dans cette mauvaise voie. « La maman », comme on l'appelait, avait fait son choix pour Hippolyte, ses petites négociations étaient terminées : il devait entrer chez un fabricant de soie, comme Paul chez un tailleur.

Les deux enfants désolés ne savaient comment fléchir une volonté si arrêtée. « Va trouver la maman, disait Hippolyte à Paul, dis-lui que tu m'entends, la nuit, rêver tout haut du bonheur que j'aurais, si je pouvais un jour être peintre. » Mais comment espérer que « la maman » se laisserait émouvoir par un rêve ?

Heureusement une intervention inespérée se produisit en faveur des deux petits frères. Le sculpteur Foyatier, de passage à Lyon, fut conduit dans la famille Flandrin par un ami commun. On lui montra leurs dessins : il les trouva pleins de promesses. Son avis avait d'autant plus de poids que ses débuts à lui-même n'avaient pas été sans quelque analogie avec ceux de ces enfants. Attiré vers l'art par une vocation irrésistible, il s'était formé tout seul. Fils d'un paysan, il avait commencé par sculpter d'humbles statues pour de pauvres églises de village ; puis, de progrès en progrès, au prix d'efforts incessants, il s'était élevé jusqu'à une célébrité incontestée.

Il faut dire à l'honneur de la maman qu'elle se rendît

immédiatement et sans arrière-pensée à la sentence d'un arbitre si autorisé. Non seulement elle laissa ses enfants libres d'étudier selon leurs goûts, mais jamais, dans la suite, devant les sacrifices qu'exigea leur carrière, elle ne fit la moindre récrimination.

Foyatier lui-même présenta les frères Flandrin à deux de ses amis, le sculpteur Legendre Héral et le peintre Magnin, qui venaient justement d'ouvrir un atelier pour les débutants. Magnin, de santé délicate, mourut peu après, dans un voyage en Italie. Mais Hippolyte et son frère trouvèrent chez Legendre Héral un maître éclairé et bon, qui s'intéressait beaucoup à eux. Sous sa direction, ils s'exerçaient le matin et l'après-midi à copier des gravures ou des plâtres. Bientôt Legendre Héral lui-même les mit en relations avec son ami Duclaux, peintre paysagiste et animalier. Celui-ci les traitait presque comme ses enfants. Il les faisait venir travailler dans son atelier, dont en son absence il leur laissait la clé.

C'est sous son impulsion que Flandrin multiplia, dès ses premières années, les croquis d'après nature, études consciencieuses et fidèles, soit de paysage, soit d'animaux. Les nombreux dessins au crayon qu'il a laissés de cette époque, et qui représentent, tantôt un site pittoresque, tantôt un coin d'étable ou d'écurie, n'annoncent guère, il faut l'avouer, les œuvres que l'artiste fit plus tard, mais elles montrent chez lui, avec une habileté de main remarquablement précoce, un respect absolu de la vérité, une humble et naïve docilité devant le modèle, une absence complète de *chic*. Il pratiquait déjà cette *probité artistique* dont Ingres, alors inconnu de lui, devait proclamer impérieusement la loi.

En 1827, Hippolyte et son frère entrèrent à l'École des Beaux-Arts de Lyon, dans la seconde classe, où l'on dessinait d'après la bosse, et bientôt ils passèrent dans la première classe, où l'on travaillait d'après nature. C'étaient les élèves

eux-mêmes qui tour à tour tenaient lieu de modèles sauf les jours de concours.

L'École était sous la direction d'Artaud. Flandrin eut pour professeur Revoil, élève de David et fidèle à la doctrine de son maître. Son enseignement, franchement idéaliste, n'était pas exempt de convention. Flandrin, tout docile qu'il fût, en corrigeait inconsciemment l'excès par le souvenir qu'il gardait des vivantes leçons de Duclaux et de Legendre Héral et par un contact incessant avec la nature.

Chaque année, il retournait avec ses frères passer quelques semaines dans son cher Bugey, dont le charme poétique l'enivrait. Il parcourait, le carnet à la main, ces vallées sauvages, ou, comme dit le paysan, ces *creuses*, dont le sol du Bugey est labouré, escaladant ces sommets dénudés, d'où l'on salue les neiges de Savoie et de Suisse[1]. Il trouvait une société originale dans ces vieux soldats qui avaient pris part aux guerres de la République et de l'Empire. Ils étaient plusieurs qu'on appelait *les Égyptiens*, parce qu'ils avaient fait la campagne d'Égypte et de Syrie. L'un d'eux se vantait d'être entré le premier dans Jaffa. « Je n'étais pas grand, disait-il, mais mon plumet avait dix-huit pouces de haut ! » Et tous ces vieux braves, heureux de sentir vibrer à leurs récits les âmes enthousiastes de leurs jeunes amis, évoquaient l'épopée grandiose dans laquelle ils avaient eu leur petite part.

Le rêve de Flandrin était d'être un jour peintre de batailles ou de scènes militaires, comme Horace Vernet ou Charlet[2]. En attendant, il fallait gagner quelque argent

[1] Les frères Flandrin descendaient à Hauteville, dans la maison même où Paul avait été élevé jusqu'à l'âge de sept ans. Au château de Lompnès, où habitait la famille d'Angeville, ils trouvaient bon accueil pour eux-mêmes et encouragements pour leurs petits dessins. Ils étaient aussi fort bien reçus au presbytère du village et chez le bon abbé Collet, vieux prêtre de l'ancien Régime.

[2] En dehors des petites compositions militaires dont nous avons déjà parlé, et qui occupaient fort les frères Flandrin, ils avaient créé en se

pour diminuer les charges si lourdes de la famille. Chaque jour le courageux enfant employait une partie de son temps à tenir les comptes dans une boulangerie. Mais combien il préférait vendre quelques dessins! Il avait occasion de travailler pour des éditeurs qui lui commandaient de petites vignettes, voire pour des confiseurs qui voulaient des rébus. Un ancien officier faisait venir chez lui Hippolyte et Paul et prenait plaisir à leur voir dessiner les scènes de guerre auxquelles il avait assisté et qu'il leur racontait. La guerre de l'Indépendance venait d'éclater, les sympathies philhellènes se faisaient jour de toutes parts : aussi les petites compositions représentant des Grecs se battant contre les Turcs étaient-elles très demandées.

Cependant les progrès d'Hippolyte Flandrin à l'École des Beaux-Arts avaient été rapides. Dès la première année (1827), à peine habitué au pinceau et n'ayant fait qu'une dizaine d'études préparatoires, il avait remporté le prix de peinture, appelé le *Laurier d'or*. L'année suivante, il obtenait le premier prix de la première classe, et ses maîtres eux-mêmes lui conseillaient de quitter l'École lyonnaise, qui avait épuisé pour lui son enseignement et ses récompenses et d'aller chercher à Paris, avec des concours plus difficiles, des leçons plus autorisées.

*
* *

Dans les premiers jours d'avril 1829, les deux frères se mirent en route. Ils avaient vingt ans et dix-huit ans.

jouant une armée en miniature, véritable chef-d'œuvre d'enfants artistes. Avec autant de talent que de patience, ils avaient dessiné, découpé et peint sur les deux faces une foule de petits soldats, hauts de deux pouces, et qui se tenaient debout, grâce à une bande de papier placée sous leurs pieds. Ces braves faisaient la joie de leurs jeunes auteurs, mais ils auraient fait l'étonnement d'un artiste pour la justesse de leurs proportions, et celui d'un militaire pour l'exactitude de leur équipement. On remarquait surtout un régiment de ligne d'une tenue parfaite, quoiqu'il ne comptât guère que deux bataillons. Chacun des deux frères avait fait le sien.

Encore enfants par la candeur du cœur et de l'esprit, ils étaient déjà hommes par le sérieux du caractère et l'énergie de la volonté. Paul suivait son aîné avec une confiance touchante, et, bien que les responsabilités fussent plus lourdes pour celui-ci, n'était-ce pas pour lui une force de sentir toujours auprès de lui un cœur affectueux, heureux de partager ses épreuves et rendant en tendresse dévouée tout ce qu'il recevait en protection?

Leur voyage de Lyon à Paris fut pittoresque, car par économie et par goût ils ne voulaient pas se servir de diligences. Après avoir remonté la Saône en bateau à vapeur jusqu'à Châlons, ils prirent bravement la route à pied. Leur tenue était des plus modestes : une casquette en toile cirée, semblable à celles que portaient alors les douaniers et qui pour cette raison les avait fait souvent regarder de travers par les paysans du Bugey, une longue blouse, un sac sur le dos, des guêtres jusqu'au genou et un bâton à la main. Les hôteliers, qui jugent les gens sur la mine, ne leur faisaient pas toujours un accueil empressé, et le premier soir nos voyageurs frappèrent sans succès à la porte de deux auberges.

La première lettre qu'Hippolyte ait envoyée de Paris à ses parents contient un récit naïf de son voyage gaîment illustré de petits dessins. L'un représente les deux frères blottis contre un arbre, sous une pluie violente, avec cette légende : « Ah! si la maman nous savait là! » Un autre, intitulé : « A défaut d'arbres », nous montre les voyageurs en rase campagne, assis sous un même parapluie. « Là, dit Hippolyte à ses parents, nous attendions patiemment la fin de l'orage, car nous parlions de vous. »

D'étape en étape, les deux jeunes gens gagnèrent successivement Montbard, Tonnerre, La Roche, où ils arrivèrent le sixième jour après leur départ de Lyon. Là, ils tentèrent de prendre une diligence, mais Hippolyte ne pouvant sup-

porter le mouvement de la voiture, ils continuèrent leur route à pied. En passant à Fontainebleau, ils saluèrent la Cour des Adieux, théâtre de « la scène qu'Horace Vernet a si bien représentée ». Le lendemain, après avoir couché à Ris, à six lieues de Paris, les deux petits lyonnais s'avancèrent émus, s'attendant à chaque instant à voir se dérouler devant eux le panorama de Paris. Enfin, des hauteurs de Bicêtre, ils découvrirent la grande ville qu'ils venaient chercher de si loin.

A peine arrivé, Hippolyte Flandrin prit une grande décision. Il devait entrer dans l'atelier d'Hersent, pour qui il s'était fait donner une lettre de recommandation. Mais c'est chez Ingres qu'il entra. La rencontre fortuite d'un ancien camarade de Lyon, Guichard [1], eut sur lui, en cette occasion, une influence décisive.

Écoutons-le exposer à son père les motifs de son changement d'idée et solliciter respectueusement une approbation : « Voici les raisons : d'abord, à Paris, M. Ingres passe pour avoir de plus grands talents que M. Hersent. Ensuite, son école est beaucoup mieux réglée et plus tranquille : il ne souffre pas qu'on y fasse ces mauvaises farces qui font souvent que le meilleur jeune homme ne peut y rester. Ensuite, je t'avouerai que M. Révoil m'avait plutôt conseillé M. Ingres, mais j'étais un peu prévenu en faveur de M. Hersent, sans trop savoir pourquoi. Ainsi, papa, tu vois qu'il y aurait d'assez bonnes raisons pour aller chez M. Ingres, mais je ne veux rien faire sans ton assentiment, car le choix d'un maître est une chose assez importante... »

La réponse du père de famille ne se fit pas attendre :

[1] Guichard fut depuis professeur de peinture à l'École des Beaux-Arts de Lyon. C'est après avoir vu au Salon les œuvres d'Ingres qu'il s'était décidé à entrer dans son atelier où d'ailleurs il avait été déjà précédé par un autre lyonnais, Sébastien Cornu.

elle laissait toute liberté aux jeunes artistes. Ceux-ci, de leur côté, avaient été consulter sur cette question Foyatier, qui sans hésiter leur avait recommandé l'atelier d'Ingres.

Ils se présentèrent donc chez celui qui devait exercer sur leur carrière une si profonde influence. Ingres[1], toujours si vif et quelquefois peu facile, se montra doux et encourageant. Peut-être la timidité des deux petits lyonnais le prévint-elle en leur faveur. Et puis, ils avaient apporté quelques-unes de leurs compositions, qu'ils montrèrent au maître : « Il en a été bien étonné et en même temps très content. Nous lui en avons offert quelques-unes, qu'il a acceptées avec plaisir ». Aussitôt, les deux frères entrèrent à l'atelier d'Ingres.

Quinze jours après, le maître donnait à Hippolyte Flandrin la permission de peindre, dont il était cependant très avare. Quelques semaines plus tard, le jeune artiste s'écriait dans une de ses lettres : « Nous sommes si bien chez M. Ingres ! Il a tant de bonté, tant de soin de ses élèves, que nous serions bien malheureux si nous ne pouvions pas faire des progrès chez lui[2]. »

Nous verrons dans le chapitre suivant comment Flandrin travaillait à l'atelier d'Ingres. Ici, nous voulons seulement rappeler en quelques mots[3] quelle était la vie du jeune artiste à Paris, par quelles privations et par quelles épreuves il dut passer.

Voici d'abord un petit horaire qui a son éloquence : « Levés à cinq heures, nous allons sentir le bon air au Luxembourg, qui n'est pas loin. A six heures, au travail !

[1] Il avait alors quarante-neuf ans.

[2] 8 juillet 1829.

[3] Nous passons rapidement sur ce point, parce que c'est en général le plus connu de la vie de Flandrin, grâce à la publication de ses lettres par le comte Delaborde.

Nous dessinons le modèle. A huit ou neuf heures, nous déjeunons. Le pain n'a jamais été si cher à Paris qu'il l'est à présent. Ensuite, nous travaillons jusqu'à six heures, que nous allons dîner[1]. »

Vu la cherté des vivres, le déjeuner s'élevait à cinq sous par tête : il consistait en un peu de charcuterie ou de mélasse sur du pain. Le dîner, luxueux en comparaison, revenait à quinze sous. « Nous mangeons dans un restaurant très propre, où nous ne mangeons que les choses les plus simples et les plus naturelles[2]. » Certains jours, le repas était encore plus économique. Il y avait une marchande de pommes de terre frites sur le terre-plein du Pont-Neuf. Les deux frères achetaient là quelques cornets, qu'ils allaient manger discrètement, en se promenant, non loin de la statue d'Henri IV.

Quant au logis, c'était une petite mansarde, située tout près de l'atelier d'Ingres, rue Mazarine, n° 47, au sixième étage[3].

Quelle que fût l'économie des deux frères, les dépenses indispensables excédaient encore leurs maigres ressources. Quelques chiffres nous aideront mieux que tout le reste à les suivre dans leur lutte héroïque contre la misère.

On a beau se contenter d'un franc par jour pour la nourriture, la dépense n'en va pas moins pour deux à 60 francs par mois et à 720 francs par an. Ajoutons-y 140 francs de loyer. Puis viennent les inévitables frais de blanchissage, d'entretien, d'éclairage... L'atelier d'Ingres était payant. Comment les deux jeunes artistes pourraient-ils prélever à ce titre 40 francs par mois sur leur pauvreté ?

[1] Lettre du 16 mai 1829.

[2] Même lettre.

[3] Les deux frères s'étaient d'abord installés quai de la Cité, n° 13. Mais ils n'y restèrent que peu de temps. Les premiers jours qui suivirent leur arrivée à Paris, ils avaient profité de l'hospitalité d'une famille excellente à laquelle ils avaient été recommandés.

Encore, s'ils avaient pu exécuter quelques-uns de ces modestes travaux, qui à Lyon leur rapportaient quelques pièces de monnaie! S'ils avaient trouvé quelque enseigne à peindre ou quelque vieux portrait à réparer! Mais rien ne se présentait et ils n'étaient pas même payés de quelques ouvrages de ce genre, qu'ils avaient faits avant de quitter Lyon. Foyatier avait fait montrer quelques-uns de leurs petits dessins au duc d'Orléans, bien connu pour sa sympathie toujours acquise aux artistes; mais on s'y était pris à un moment défavorable: le prince n'était pas de bonne humeur.

Force était donc à Flandrin de recourir à la bourse de ses parents, ce qui pour sa délicatesse était une torture. Il se promettait bien d'intervertir les rôles plus tard.

Grâce à un document de famille, nous savons exactement à quelle somme s'élèvent les subsides qu'il reçut pendant trois ans et quelques mois. Jean-Baptiste Flandrin était un homme soigneux. A mesure qu'il recevait une lettre de ses enfants, il la résumait sur un cahier spécial, avec la date exacte du jour de réception et celle de la réponse. Il consignait aussi les réflexions que lui suggérait sa correspondance, ici un souhait, là une prière, parfois une exclamation. On pense bien qu'il n'omettait pas la mention des sommes envoyées à ses fils soit par lui, soit par d'autres personnes de la famille. Les chiffres en sont portés dans une colonne à part, avec indication de la provenance des fonds. Cet intéressant tableau accuse donc les chiffres suivants :

1829 (depuis juin)	400 francs.
1830 »	1 000 »
1831 »	940 »
1832 (jusqu'en août)	450 »
Total	2 790 francs.

Soit une moyenne de 950 francs par an, pour deux! Il

serait difficile de trouver une pension d'étudiant aussi modique.

Et cependant cette faible somme était une lourde charge pour la famille de l'artiste. Jean-Baptiste Flandrin était aidé par sa sœur, Mme Martin, qui en fournissait près de la moitié, par envois successifs de 200 francs le plus souvent ; Jean-Baptiste Flandrin, qui était obligé de se saigner pour subvenir à ces dépenses, n'envoyait que 100 francs à la fois, et quelquefois moins. Ajoutons qu'une part des subsides en question provenait du frère aîné d'Hippolyte, Auguste, et de son cousin, Félix Martin.

Cependant Ingres fut informé par Foyatier de la gêne de ses deux élèves. Il fit venir Hippolyte, et, après l'avoir encouragé, il lui fit remise de la moitié des frais de ses leçons. « Pense comme je l'ai remercié, écrivait plus tard le jeune homme à son père. Mais il m'a dit de n'en parler à personne, personne, ou que je le fâcherais beaucoup ; j'allais sortir et il m'a encore rappelé pour me recommander avec insistance de ne le dire à qui que ce soit. Il y a longtemps de cela et cependant je ne l'ai pas dit, mais c'est la promesse que je lui ai faite qui m'a retenu. Mais je succombe à la tentation de te faire ce plaisir[1]. »

Plus tard Ingres donna même aux frères Flandrin la gratuité complète.

L'hiver de 1829-1830 fut exceptionnellement rigoureux. Nos deux artistes en souffraient cruellement. « Dans notre chambre au sixième étage, enfin touchant les toits, il règne un froid à peu près de 14°. Notre eau est gelée presque tout de suite. L'huile de notre lampe se fige et devient très dure[2]. » Aussitôt après leur dîner, ils se réfugiaient dans leur lit, mais, pour ne pas perdre leur soirée, ils installaient leur lampe au-dessus de leurs têtes et attendaient philosophiquement

[1] 30 novembre 1829.
[2] 5 février 1830.

les beaux jours en lisant quelque roman de Walter Scott ou de Fenimore Cooper, voire quelque traduction d'Homère, de Virgile ou de Plutarque.

Bien qu'Hippolyte Flandrin fût de constitution assez robuste, il n'est pas étonnant qu'au milieu de tant de privations il ait ressenti quelquefois les atteintes de la maladie. Ses forces trahissaient son énergie pour un instant[1]. La première fois, au mois de juin 1829, il fut soigné avec un admirable dévouement par la mère d'un de ses camarades, de celui-là même qui l'avait attiré à l'atelier d'Ingres. Mme Guichard fit venir le malade dans la chambre de son propre fils et le soigna comme son enfant.

Mais le plus souvent, Hippolyte Flandrin devait se passer d'une pareille providence. Quelquefois il se traînait tout fiévreux à l'atelier ou au concours, quitte à se retirer plus souffrant encore[2].

Les souffrances morales venaient s'ajouter à ces rudes épreuves. C'était la douleur d'être éloigné des siens qu'il aimait tendrement et de leur être une cause de peine en même temps qu'une charge. C'était l'isolement dans la grande ville remplie d'inconnus, c'était le contact incessant avec des camarades si différents de lui-même.

Au milieu de ses enthousiasmes romantiques et libéraux, la jeunesse de 1830 était presque complètement étrangère à la religion, quand elle ne lui était pas hostile. C'était une source d'étonnements et de rires que la rencontre d'un homme de foi, fidèle à ses convictions. Combien Flandrin, si profondément empreint de christianisme, devait se trouver peu à l'aise dans ce milieu voltairien ! Combien son âme, si délicate et si désireuse de fraterniser avec d'autres dans une atmosphère de chaude sympathie, ressentit vivement la froide impression de la contradiction ! Aussi, sans rien abdiquer,

[1] Il ne fut jamais longtemps malade, mais il le fut assez souvent.
[2] Lettre du 11 mars 1830.

ni rien déguiser, renferma-t-elle son précieux dépôt en elle-même, comme une mère en hiver serre plus fort son enfant contre son sein.

Une réserve constante, tel fut le premier trait qui distingua le jeune Lyonnais au milieu de ses camarades. Cette attitude lui était dictée par la conscience des divergences radicales qui le séparaient de son entourage; comme, d'autre part, il était serviable autant que modeste, il ne fut pas moins aimé que respecté.

Trois sentiments divers, tous nobles et exquis, formaient comme le fond de son âme.

C'était d'abord l'amour de son art, qui l'avait arraché aux douceurs du foyer de Lyon, pour le jeter à Paris, dans l'existence la plus précaire et la plus laborieuse. Mais il s'agissait d'être peintre, il n'avait pas hésité. « Nous vivons ici de la manière la plus uniforme, mais sans nous ennuyer, parce que nous ne faisons que travailler et que notre plus grand plaisir est de voir quand nous faisons des progrès[1]. » Pour apprécier la portée de ces paroles, il faut se rappeler combien Flandrin avait peu l'habitude de se faire valoir et sur quel ton de simplicité et de candeur ses lettres sont écrites. Le témoignage qu'il se rend ici est donc autorisé par sa sincérité et sa modestie[2].

Le sentiment dont la naïve expression fait le plus grand charme de sa correspondance, c'est son tendre attachement pour sa famille. A chaque instant ce sont des mots ingénus d'enfant affectueux qui ne peut se consoler d'être loin de ses parents et se retourne vers eux avec une

[1] Lettre du 10 octobre 1829.

[2] Une amère préoccupation se mêlait en 1830 aux pensées d'avenir du jeune artiste : il était sur le point d'être saisi par la conscription et de voir ses études interrompues pour sept ans. Mais il fut réformé pour un défaut de son œil droit atteint de strabisme. Plus tard, en 1841, il se soumit à une opération qui devait corriger ce défaut, mais qui n'amena pas grande amélioration.

obstination émue. «Vous êtes dans notre cœur : nous vous aimons comme à Lyon, » écrit-il en arrivant à Paris[1]. Un autre jour, « Tu ne saurais croire avec quel plaisir nous recevons une de tes lettres. C'est pour nous un événement qui nous rend tout joyeux et qui fait époque[2]. » Et plus loin : « Combien nous vous aimons ! Quelquefois je suis dans des extases de joie à la seule pensée de vous revoir[3]. »

Peu de temps après son arrivée à Paris, il apprend la mort prématurée, à l'âge de vingt-deux ans, de sa sœur Caroline, qu'il aimait tendrement et qu'il avait laissée déjà bien malade au moment de son départ. Sa douleur redouble à la pensée qu'il est si loin de ses pauvres parents, en un moment si cruel. « Peut-être qu'en mêlant nos larmes, elles seraient moins amères.[4] » Aussi leur propose-t-il de tout quitter pour se joindre à eux, et cependant à cette époque et dans une situation comme celle de Flandrin, pareil voyage ne pouvait être entrepris, ni même projeté, à la légère.

A ces sentiments pour l'art et pour la famille s'alliait chez lui le sentiment religieux. Une foi profonde vivait dans son cœur. C'était un dépôt sacré reçu de sa pieuse mère, trésor qu'il ne montrait pas aux regards indiscrets, mais qu'il conservait intact au dedans de lui-même avec un soin jaloux. « Vous nous verrez revenir à Lyon, comme nous en sommes partis, croyant en Dieu et faisant quelques efforts pour suivre ses commandements. Vous êtes étonnée de ce que je dis : Croyant en Dieu ; mais ici presque personne n'y croit[5]. »

Cette fidélité, non sans mérite, dans un milieu incrédule,

[1] Lettre du 11 avril 1829.

[2] Lettre du 16 mai 1829.

[3] Même lettre.

[4] Lettre du 31 août 1829.

[5] Lettre à sa mère, 5 avril 1830.

ne fut pas perdue pour Hippolyte Flandrin. Soutenu, comme il l'était, par ses convictions, il se trouva beaucoup plus fort que beaucoup d'autres au milieu des épreuves de sa jeunesse. Il ne se doutait pas qu'en gardant sa foi à l'abri de toute atteinte, il tenait en réserve pour son talent l'inspiration qui devait un jour l'élever si haut.

CHAPITRE II

L'ATELIER D'INGRES (1829-1832)

L'atelier d'Ingres[1] était installé dans une salle assez petite et surtout assez sombre qui donnait sur la cour de l'Institut. Bien que les élèves qui le fréquentaient eussent beaucoup plus de tenue que leurs camarades des autres écoles et qu'on les traitât pour cela de jeunes filles[2], cependant l'atelier était très gai et très vivant. On y travaillait sans doute, mais sans préjudice des causeries plus ou moins folles, des chansons et des quolibets. Le romantisme battait son plein : malgré les tendances classiques du maître, la plupart des élèves étaient enthousiastes de Victor Hugo et l'atelier retentissait souvent des principales tirades d'*Hernani* débitées avec emphase, sur le ton des acteurs du jour. Les beaux parleurs ne manquaient pas et l'on entendait les paradoxes les plus énormes, les dénigrements les plus injustes, les discussions les plus passionnées.

L'ardeur de cette jeunesse se portait aussi sur la politique et les idées libérales. On devine si le gouvernement était vilipendé. Quant au sentiment religieux, dont le réveil valait alors même tant de popularité à la publication de l'*Avenir* et devait bientôt après donner tant d'éclat aux

[1] Ce chapitre, sauf quelques légères modifications, a paru dans *la Quinzaine*, 16 février 1898.

[2] Nous renvoyons les lecteurs au charmant livre d'Amaury Duval, *l'Atelier d'Ingres*.

conférences de Lacordaire, il était, on le sait déjà, presque complètement étranger aux jeunes artistes de cette époque.

Dans ce milieu si différent de lui, Hippolyte Flandrin sut dès la première heure se concilier l'estime, la sympathie et un sentiment voisin du respect. Il devait ce résultat à la supériorité de son talent, à sa modestie, à sa droiture et aussi à sa réserve. Sa physionomie avait quelque chose d'attachant, sans présenter alors cette silhouette caractéristique que devait plus tard lui donner la barbe. Les traits étaient maigres, le teint pâle, le regard un peu triste, l'allure timide avec une distinction instinctive. Cependant notre artiste ne ressemblait ni à une vierge rougissante, ni à un jeune poitrinaire. Grâce à son adresse, son agilité et même sa vigueur, il était un champion apprécié dans ces luttes athlétiques, renouvelées des Grecs, auxquelles les élèves d'Ingres se livraient souvent. Il ne détestait pas le rire et n'était jamais ennuyeux.

Son frère Paul, toujours à côté de lui, égayait tout le monde par ses charges comiques, dessinées ou mimées, et surtout par ces imitations plaisantes de la voix d'autrui, dont personne n'avait le secret comme lui. Quelquefois il faisait ainsi d'opportunes diversions aux chansons trop gauloises ou aux propos trop vifs, et tous en chœur le suivaient volontiers, quand il entonnait gaiement telle rengaine fameuse comme celle-ci, dont la correction académique n'est pas garantie :

> Ah ! quelle étrange aventure !
> Quoi ! nous aurions dormi cent ans !
> Ah ! que toute la nature
> Doit avoir changé depuis ce temps !

Hippolyte rendait quelquefois à ses camarades de précieux services. Un jour par exemple, Ingres, qui habitait audessus de l'atelier, entendit un bruit extraordinaire et il envoya le portier savoir ce qui se passait. Le brave homme,

entr'ouvrant la porte, vit un spectacle scandaleux. Les élèves, armés de leurs chevalets, de leurs tabourets et de leurs cartons livraient une bataille épique. Les uns s'étaient emparés, comme d'une forteresse, de l'estrade sur laquelle posait le modèle. Les autres s'efforçaient de déloger leurs adversaires de cette position trop avantageuse. Ingres prit la chose, comme souvent, au tragique et licencia l'atelier. Brusque résolution, fort pénible à tout le monde, fort mal vue en particulier de Mme Ingres, qui en calculait avec inquiétude les conséquences pour les intérêts de son mari. Dans cet embarras, ce fut Hippolyte Flandrin qui porta au maître les excuses de ses camarades, et, comme il était lui-même *persona grata*, il n'eut pas trop de peine à les faire agréer.

C'est un rare bonheur pour un jeune homme de rencontrer au début de sa carrière une personnalité, comme celle d'Ingres, en laquelle s'incarne l'idéal de sa profession. Artiste, Ingres, l'était au suprême degré. Tout ce qui touchait à son art le passionnait. C'étaient, dans son travail, des ardeurs, des emportements superbes, puis des scrupules et des recommencements presque sans fin, dans ses admirations des enthousiasmes et des ivresses incroyables, dans ses critiques des sévérités et des colères terribles. Sa volonté était aussi intraitable que sa sensibilité était vive. Il a combattu toute sa vie pour la foi artistique qu'il avait embrassée dès sa jeunesse. Longtemps il a souffert pour elle, il serait mort à la peine plutôt que d'en sacrifier la moindre exigence. Après avoir triomphé, il n'a jamais désarmé. Toutes les fois qu'il parlait de son art, il s'élevait à une hauteur d'idées vraiment sublime et trouvait des expressions d'une puissante originalité. En dehors de ce sujet privilégié, il était comme dépaysé, et, dans les questions pratiques, il avait toute l'inexpérience d'un enfant.

L'exemple d'un tel homme était à lui seul un enseigne-

ment, mais Ingres avait une doctrine très arrêtée. Dans notre époque si malade de scepticisme et d'anarchie intellectuelle, la conception d'un *credo* artistique étonne et offusque. Autour de 1830 ces affirmations passionnées, ces convictions ardentes étaient la loi des esprits, la condition normale de la vie de la pensée.

Ingres réunissait dans un même idéal deux tendances qui semblent s'exclure chez la plupart des artistes, la recherche du beau et celle du vrai. Il se séparait des purs classiques par son mépris de la convention et des romantiques par sa préoccupation du style.

Avant tout il professait le culte de la nature. Il voulait qu'on en fît une étude incessante, sans jamais se permettre vis-à-vis d'elle la moindre infidélité. D'autre part tout ce qui était laideur ou grimace lui inspirait une horreur telle qu'il se détournait à l'approche d'un estropié et mettait sa main sur ses yeux pour ne pas voir un squelette. Dans ses tableaux, même quand le sujet l'y invitait, il n'a presque jamais représenté de morts ou de blessés. Au contraire jusque dans les moindres détails il s'est appliqué à reproduire des formes belles et agréables. Il n'était donc pas du tout réaliste au sens ordinaire du mot, il l'était cependant au sens le plus élevé, en ce qu'il ne prétendait pas faire mieux que la nature. « Elle est toujours belle, disait-il, pour ceux qui savent la regarder[1]. »

Pour donner plus d'autorité à ses idées, il se réclamait des Grecs, dont il parlait avec enthousiasme. Il était antique d'esprit, comme on l'était à la Renaissance. A défaut d'érudition, il avait un goût si sûr qu'il devinait souvent ce qu'il n'avait pas appris. « Je ne sais rien, disait-il, mais j'ai du nez. » Il avait cette vive intelligence des choses qui naît quelquefois d'une profonde admiration.

[1] Cette citation et les suivantes sont empruntées au beau livre de M. le comte Delaborde, *Ingres, sa vie, son œuvre.*

Si les Grecs étaient ses maîtres, Raphaël était son dieu. Ingres était littéralement à genoux devant cet artiste incomparable. Il éprouvait devant ses œuvres des ravissements presque mystiques ; y découvrant toujours de nouvelles beautés, il ne se lassait pas d'y chercher des leçons pour lui-même. « Dire, a-t-il écrit, dire que si j'avais vécu trois cents ans plus tôt, j'aurais pu être son disciple ! »

Du moins s'efforçait-il de l'être à sa manière et de renouer après trois cents ans la tradition, non pas que suivant lui les grands hommes, ni même les belles œuvres eussent manqué depuis Raphaël; mais, malgré les bonnes intentions des uns et les vues judicieuses des autres, le beau n'avait été rencontré que par hasard. Il se flattait d'avoir retrouvé dans la contemplation amoureuse de Raphaël la pure doctrine et c'est cette doctrine qu'avec une foi débordante il voulait communiquer à ses élèves.

Suivons-le un instant dans cet atelier tout à l'heure si bruyant. A son approche les conversations ont cessé comme par enchantement. Quelques-uns sont émus jusqu'à trembler. Tous sont pleins de déférence et de respect. Et cependant rien dans l'extérieur d'Ingres ne parle en sa faveur. A voir ce petit homme, gros et sans élégance, jamais un étranger ne supposerait l'âme d'artiste qui se cache sous cette enveloppe, à moins qu'il n'ait surpris l'énergie de son expression ou le feu de son regard.

Le maître s'arrête auprès de chacun pour distribuer ses conseils. Il corrige ici d'un trait de crayon, là même d'un trait d'ongle, toujours avec une sûreté infaillible. Tout ce qui est procédé artificiel, habileté factice, il le proscrit impitoyablement. Il s'emporte contre ceux qui ne copient pas exactement le modèle. « Quand vous manquez au respect que vous devez à la nature, quand vous osez l'offenser dans votre ouvrage, vous donnez un coup de pied dans le ventre de votre mère. Les anciens, eux, n'ont pas corrigé leurs

modèles, j'entends par là qu'ils ne les ont pas dénaturés[1]. »

Voit-il un élève consacrer trop de soin aux accessoires, au risque de négliger l'ensemble, il lui dit : « Les détails sont de petits importuns qu'il faut mettre à la raison : large ! large ! » Un autre se décourage devant les efforts que nécessite la poursuite du mieux, il lui adresse cette parole : « On n'arrive dans l'art à un résultat honorable qu'en pleurant. Qui ne souffre pas, ne croit pas[2]. »

Sans doute cet enseignement, d'une forme si originale, avait quelque chose d'exclusif et d'impérieux. Hippolyte Flandrin, qui sortait des mains d'autres maîtres, en avait été tout d'abord surpris et déconcerté. Il a avoué plus tard cette crise dans une lettre inédite à son frère Auguste.

« Les six premiers mois que j'ai passés à Paris, j'étais horriblement malheureux ; puis une lueur, quelque chose que je compris, me rendit un peu d'espoir, pour retomber encore et puis pour me relever ; car on ne marche que par bonds... J'ai bien souffert et pourtant j'ai persévéré[3]. »

Peu à peu la prédication vibrante du maître l'avait conquis. La lumière s'était faite victorieuse dans son esprit. Dans son ardeur de néophyte, il aurait pu s'écrier :

« Je vois, je sais, je crois, je suis désabusé ! »

Et il n'avait plus qu'un désir, celui de faire honneur à son école par ses progrès et ses succès.

D'ailleurs, au prestige que l'artiste avait pris à ses yeux, vinrent bientôt s'ajouter dans son âme de profonds sentiments de reconnaissance et d'affection pour la personne d'Ingres, qui, toujours simple et bon avec ses élèves, montra de bonne heure une tendre sympathie pour Hippolyte. « J'aime tant ce grand homme, écrivait le jeune lyonnais à

[1] *Ingres*, par Delaborde, p. 116.
[2] *Ibid.* p. 114.
[3] Rome, 12 mars 1833.

son père, que je ne sais en quels termes en parler. Je voudrais faire partager mon admiration à tout le monde et pour cela il n'y aurait qu'à le faire connaître. Sans sa défense expresse, je rendrais publics les bienfaits dont nous lui sommes redevables, car la reconnaissance pour nous n'est point un fardeau; seulement elle nous fera faire de grands efforts pour nous rendre de dignes élèves d'un si grand maître[1]. »

Dès le mois d'octobre 1829, Hippolyte Flandrin avait été reçu au concours d'admission à l'Académie royale, avec le rang de neuvième sur quatre cents concurrents. Le titre d'élève de l'Académie donnait seul le droit de prendre part aux concours et aux récompenses.

On comprend que, dans cette arène où venaient se mesurer les élèves des différents ateliers, les luttes fussent excessivement vives et que souvent l'attribution des récompenses donnât lieu à des récriminations passionnées. Un jour, c'était après un concours de composition historique, Ingres fit venir tous ceux de ses élèves qui avaient pris part à l'épreuve, et, après avoir donné à tous de bonnes paroles, il s'écria en montrant Hippolyte : « Voilà celui qui méritait la médaille! Mais on a fait une injustice horrible. Vous avez eu sept voix pour vous et l'autre onze. Ah! ça m'a fait bien de la peine : j'en ai été malade ; car en vous maltraitant, on maltraitait mes enfants[2]. »

Pour un élève comme Hippolyte Flandrin, une pareille protestation valait la médaille et au delà. « Je lui ai dit ce que je pensais, que je préférais bien son approbation à la médaille. » — « C'est vrai, ajoutait-il naïvement, et cependant c'était une médaille de première classe! »

Ce ne fut pas la seule fois qu'Hippolyte Flandrin dut se contenter d'une récompense toute platonique.

[1] Lettre du 28 avril 1831.
[2] 15 avril 1830.

Le concours du Prix de Rome comporte trois épreuves successives, une esquisse, une académie, un tableau. Après la première épreuve, on choisit parmi les concurrents vingt élèves qui subissent la seconde. Dix seulement sont admis à la troisième, ce sont ces dix élus qu'on appelle les *logistes*, parce qu'ils travaillent dans des petites salles fermées, nommées *loges*.

Hippolyte Flandrin, qui, s'étant présenté au concours en 1830, avait été classé onzième, semblait avoir les chances les plus sérieuses pour 1831. Il venait d'obtenir un succès du meilleur augure. Dans un concours de composition historique, le jury s'était trouvé unanime sur son nom. Gros lui-même, l'adversaire si redouté *des Ingres*, n'avait pas fait d'objection[1].

Il n'en fut pas de même pour le jugement de la deuxième épreuve en vue du prix de Rome. Six membres de l'Institut, parmi lesquels Guérin et Granet, voulaient que sa *figure* fût classée la première. « Mais non ! M. Gros et sa bande l'ont emporté. J'ai été ballotté du premier numéro au dernier[2]. »

Quand le malheureux artiste apprit cet échec, sans en connaître les circonstances, il n'osait plus se présenter chez son maître. « Cependant je ne me reprochais rien. Ma figure est de beaucoup la meilleure, je peux le dire sans orgueil. Enfin le soir, je me décidai à y aller. Je le trouvai à table, mais il ne mangeait pas. Plusieurs membres de l'Institut, entre autres M. Guérin, étaient venus pour le consoler, mais il était loin de l'être. Il me reçut en me disant : Voilà l'agneau qu'ils ont égorgé ! puis, en parlant à sa femme qui cherchait à le calmer : Oh ! tu ne sais pas combien l'injustice est cruelle et amère pour le cœur d'un jeune homme ! Et tout cela avec l'accent d'un cœur si profondément touché, que les larmes me roulaient dans les

[1] 15 avril 1831.
[2] 31 mai 1831.

yeux. Il m'a fait asseoir à sa table, dîner, enfin m'a embrassé comme un père embrasse son fils. Je suis sorti et j'étais consolé. Oh ! que ne dois-je pas à cet homme qui a déjà tant fait pour nous et qui, dans cette occasion, vient de faire encore plus peut-être ! Je ne sais plus que lui dire, je ne sais plus comment l'appeler ; mais je pleure en le voyant et c'est de reconnaissance[1]. »

Pour contrebalancer l'impression fâcheuse que le récent échec d'Hippolyte Flandrin pouvait faire naître dans l'esprit de son père, Ingres voulut donner à son élève une preuve écrite et péremptoire de sa propre satisfaction, certificat éloquent et peu banal, que nous sommes heureux de publier.

3 septembre 1831.

« Monsieur,

« Je ne veux pas laisser partir messieurs vos fils sans leur donner près de vous, toutes les marques d'estime qu'ils méritent et j'ai autant de plaisir à leur rendre cette justice que vous en aurez à l'entendre comme père. Tout le monde aime et admire la vertu et le mérite de vos enfants. Ils sont cités comme exemple et je ne connais au monde rien de plus pur que leurs sentiments et leur admirable et courageuse conduite.

« Quant à l'art, ils marchent tous les deux dans la même route avec le plus grand succès. Ils sont les premiers élèves de mon école, dont ils sont aussi aimés que respectés. Le plus jeune vient d'obtenir une médaille d'émulation, mais l'autre vient malheureusement d'éprouver les effets de la plus cruelle injustice, car il aurait dû être non seulement reçu, mais reçu avec honneur au Grand prix de Rome et cela avec l'assentiment de ses émules et rivaux, qui lui

[1] 30 mai 1831.

ont dans cette occasion rendu la plus éclatante justice. Il était le meilleur de tous, néanmoins ces juges d'iniquité ne l'ont pas même reçu.

« Il a surmonté ce coup avec la philosophie d'un sage, plein de courage et de l'amour de son art. L'avenir s'ouvrira avec bonheur devant lui, car il est déjà, et sera surtout, un grand artiste.

« Je n'ai qu'un regret, Monsieur, c'est de n'avoir pu être plus utile à vos chers enfants, comme je l'aurais voulu, et leur prouver et à vous, Monsieur, combien je les aime et vous honore.

« Agréez, Monsieur, l'hommage de mes respectueux sentiments et croyez à l'intérêt constant que je porterai toujours à ce qui vous touche si sensiblement.

« Votre bien dévoué serviteur.

INGRES. »

L'année suivante, Hippolyte Flandrin subit avec succès les deux épreuves préliminaires et monta en loge pour la première fois[1]. Le sujet donné était la *Reconnaissance de Thésée par son père*. Thésée, dit la légende, était parvenu à l'âge d'homme sans être connu de son père Égée. Quand il vint à Athènes, il se trouva en butte à la jalousie de Médée, toute puissante sur l'esprit du roi. Médée avait même décidé Égée à faire périr le jeune homme par le poison. Mais, à la table du festin, Egée reconnut son fils à l'épée qu'il portait, et, renversant la coupe préparée, il embrassa le jeune héros à la confusion de Médée.

Cette scène prêtait à l'expression de sentiments variés et dramatiques; mais la complexité des circonstances, le grand

[1] Il s'était d'abord proposé de ne pas concourir, ne sachant comment subvenir aux frais de son travail; mais Ingres, désolé, lui dit : « En concourant vous m'auriez pourtant rendu bien heureux! » L'élève ne résista pas au désir ainsi exprimé par son maître.

nombre des personnages réunis, le cadre même d'un festin, étaient autant de difficultés fort sérieuses.

Hippolyte Flandrin n'avait jamais fait de tableau, tandis que plusieurs de ses concurrents, qui revenaient en loge pour la septième ou huitième fois, avaient sur lui l'avantage d'un talent exercé. Pour compenser cette infériorité, il avait besoin de toutes ses forces : il se sentit bientôt atteint du choléra. La terrible épidémie qui marqua l'année 1832, décima littéralement la petite brigade des logistes. L'un des jeunes artistes succomba. Quant à Flandrin, sa santé, surmenée par le travail et les privations, semblait le désigner au fléau. Il fut malade pendant un mois et demi. Il ne garda la chambre, il est vrai, que cinq jours et ne voulut avouer à sa famille que ce qu'il appelait « un tout petit bout de choléra[1]. » Mais quand, appuyé sur le bras de son frère, il regagna son poste de travail, tremblant de fièvre, ébranlé comme on l'est par un assaut de ce genre, il ne disposait guère de ses moyens. Les autres logistes étaient déjà presque à la moitié de leur tableau, lorsqu'il n'avait pas encore commencé à peindre[2].

Le sentiment de sa responsabilité était poussé chez lui au suprême degré. « La reconnaissance, écrivait-il à ses parents, m'impose des devoirs qu'il faut remplir. Par mon tableau, je dois justifier la confiance de M. Ingres, défendre sa doctrine et l'honneur de son école devant des hommes prévenus et qui, lors même qu'ils trouveraient la vérité, ne voudraient pas la reconnaître, car ils se condamneraient eux-mêmes. Vous voyez que j'ai sur le dos une lourde tâche. Dieu veuille que je la porte, mais si son poids m'écrase, je n'aurai rien négligé et j'aurai employé toutes mes forces[3]. »

[1] 1er juin 1832.
[2] 9 septembre 1832.
[3] 24 juin 1832.

Exalté par ce sentiment, il travaillait de six heures du matin à huit heures du soir. Il ne prenait plus le temps d'écrire à ses parents. Tel que nous le connaissons, fallait-il qu'il fût débordé ! Tout au plus, de temps en temps, donnait-il signe de vie, à la fin des lettres que Paul écrivait à sa place. Enfin, le concours toucha à son terme.

Le dernier jour, les loges étant ouvertes, chacun des concurrents peut voir les œuvres de tous les autres. Le tableau de Flandrin s'imposa à l'attention et à l'estime de ses camarades. « Moi qui suis dans une tout autre route qu'eux, je leur ai produit une impression qu'ils n'ont pas cachée et ils m'ont jugé bien plus favorablement que je ne pensais moi-même, car ils m'ont parlé de prix et je n'y pensais pas[1]. » Le directeur de l'École, le sous-directeur et un professeur, venus pour apposer les sceaux sur les œuvres des logistes, furent aussi très frappés de celle de Flandrin, mais le jugement ne devait être rendu qu'un mois plus tard.

Pendant cette période d'attente énervante, Flandrin, qui avait cependant conscience du mérite de son tableau, n'osait en espérer le succès. L'expérience amère de l'échec éprouvé l'année précédente explique assez les préventions qu'il avait contre le jury. D'ailleurs, la passion qu'il apportait dans ses appréciations à ce sujet n'avait pas le caractère d'une récrimination personnelle, c'était l'outrance d'une foi ardente qui se croit persécutée. « Notre combat, écrivait-il avec conviction, est la lutte du bien et du mal : ces deux principes ne se réconcilieront jamais[2]. »

Ingres, dont l'enseignement était en jeu, était encore plus impatient de connaître le résultat que son élève, dont il n'avait pas encore vu l'œuvre. « M. Ingres, mon bon maître, est comme moi sur des charbons ardents et il me

[1] 31 août 1832.
[2] 29 septembre 1832.

dit souvent : Oh ! si vous aviez bien fait, que je vous aurais d'obligation ![1] »

L'exposition des logistes eut lieu le 26 septembre. Le jugement devait être rendu le 29. Nous pouvons suivre jour par jour et presque heure par heure les émotions de Flandrin à ce moment décisif de sa carrière, grâce à une lettre qu'il rédigea en plusieurs fois, au fur et à mesure des événements :

« 26 septembre[2]. Lorsque l'heure de l'ouverture approchait, j'avais bien des palpitations de cœur, car c'est effrayant de se présenter pour la première fois à la critique, à la censure du public. Enfin les portes se sont ouvertes, le public y est entré et, de derrière, je regardais la disposition des groupes de spectateurs. J'en vis d'abord un énorme se former devant le mien. Enfin, un grand nombre de personnes que je ne connaissais pas m'ont demandé si je n'étais pas M. Flandrin et, sur l'affirmative, ils m'ont complimenté. Un moment après sont arrivés, tous à la fois, nos camarades d'atelier. Ils ont regardé, jugé, et puis sont venus à moi, m'ont serré, pressé, entouré, embrassé. Oh ! que ces témoignages d'amitié m'ont fait plaisir ! Bientôt sont arrivés les élèves des autres ateliers. Une grande partie ont joint leur témoignage à celui de mes camarades et leur nombre a été encore augmenté par une foule de personnes que je n'ai jamais vues, dans lesquelles se trouvaient des journalistes, comme vous pouvez le voir dans le *Constitutionnel* du 27.

« Déjà, j'étais bien heureux de l'assentiment général, mais il me manquait celui de M. Ingres. Il ne l'avait pas encore vu (mon tableau) et je tremblais. Je fus le voir sur le midi

[1] 31 août 1832.

[2] Cette lettre, datée du 25, devrait porter la date du 26. Elle n'a d'ailleurs été écrite que le 27 et les jours suivants, comme le prouve le texte lui-même.

et je lui racontai ce qui se passait à l'exposition. Il a pleuré de joie et me dit de revenir chez lui à cinq heures, qu'il l'aurait vu... Cinq heures sont venues, j'ai été chez mon maître. Il est venu à moi les bras ouverts, m'a embrassé, m'a dit que bien peu de grands peintres avaient débuté d'une manière aussi brillante, qu'il était fier de m'avoir élevé, enfin une foule de choses très flatteuses. Je vous redis tout cela, parce que vous êtes mon père, ma mère, mon frère, et que ce qui me fait plaisir vous comble de joie...

« Aujourd'hui, jeudi 27, la foule est aussi nombreuse qu'hier et dit toujours la même chose. Beaucoup de personnes ont été chez M. Ingres le féliciter, ce qui lui cause un vif plaisir. Ce matin, il a été voir ses élèves et leur a beaucoup loué mon tableau. Il a parlé de nous avec une bonté, une affection ! Enfin, c'est infiniment plus que je n'attendais.

« Aujourd'hui 28, la foule est encore devant mon tableau et m'assure le prix ; mais je n'y crois pas, car la cabale s'agite horriblement.

« Nous voici au samedi 29, c'est le jour du jugement, et cependant je suis bien plus tranquille que lorsque j'attendais l'arrêt de M. Ingres. Maintenant, lui et le public m'ont jugé et donné le prix d'emblée, c'est là la cause de mon calme, car j'ai fait ce que j'ai pu... J'espère supporter avec courage leur injustice, parce que j'ai fait mon devoir.

« M. Ingres me quitte pour aller au jugement et il me dit : Nous allons voir jusqu'où les hommes peuvent pousser l'iniquité. »

Et tandis que le jeune artiste s'affermissait ainsi contre l'injustice qu'il prévoyait, son frère Paul, envoyé aux nouvelles, accourait tout hors d'haleine et bientôt Hippolyte Flandrin était contraint de se rétracter dans le post-scriptum suivant, ajouté à la hâte d'une grosse écriture fébrile :

« Eh bien ! je me suis trompé, je l'ai ce prix ! Bientôt je

vous en dirai plus long. Adieu, votre fils qui vous aime, qui vous aime bien. »

Quand cette lettre arriva à Lyon, Auguste voulut, malgré l'heure avancée, faire part aussitôt de cette bonne nouvelle à toute la famille, qui était nombreuse, et pendant une partie de la nuit, cousins et cousines étaient réveillés par de triomphants coups de sonnette et ils entendaient la voix d'Auguste qui d'en bas criait : « Hippolyte a le prix ! Hippolyte a le prix de Rome ! »

Le tableau de Flandrin, comme tous ceux qui ont valu à leurs auteurs le prix de Rome, est exposé à l'École des Beaux-Arts dans une salle spéciale. On y retrouve la plupart des qualités qui devaient plus tard s'affirmer avec éclat, comme aussi certaines particularités du talent de Flandrin, qui ont été depuis relevées par la critique.

Il est certain par exemple que, chez le jeune élève d'Ingres, la couleur est d'une sobriété qui déconcerte les habitudes du public. La toile, à peine couverte, offre presque l'aspect d'une grisaille. Théophile Gautier prétendait retrouver jusque dans les lettres qui forment le nom d'Ingres le programme qu'il aurait adopté pour lui et pour ses élèves de peindre *en gris*. Ici, peut-être, Flandrin se ressent-il trop des tendances de son école[1] et on peut regretter cette austérité ou, si l'on veut, cette pauvreté de palette.

Il est vrai que cette tonalité un peu terne ne manque pas d'harmonie et qu'elle est plus conforme à la nature que certaines outrances de pinceau. Ce que dans certains clans artistiques on appelait alors la couleur, n'était souvent que l'abus des rutilances de tons, des empâtements, des jus bitumineux et des glacis, l'emploi excessif de terre de Sienne brûlée. Comparé aux tableaux qui les années précédentes avaient remporté le prix de Rome et qui sont expo-

[1] Rappelons-nous aussi que le tableau est à peine achevé.



Thésée reconnu par son père.

(Prix de Rome, 1832.)

vous de Dieu pour [illegible] fils qui vous aime, qui vous aime bien. »

Quand cette [illegible], Auguste voulut, malgré l'heure avancée, faire part aussitôt de cette bonne nouvelle à toute la famille, qui était nombreuse, et pendant une partie de la nuit, plusieurs de ses amis furent réveillés par [illegible] et ils entendaient la voix [illegible] : « Hippolyte a le prix! Hippolyte a le prix de Rome! »

Le tableau de Flandrin, comme tous ceux qui ont valu à leurs auteurs le prix de Rome, est exposé à l'École des Beaux-Arts dans une salle spéciale. On y retrouve le germe des qualités qui devaient plus tard s'affirmer avec éclat, comme aussi certaines particularités du talent de Flandrin, qui ont été depuis relevées par la critique.

Il est certain, par exemple, que, chez le jeune élève d'Ingres, la couleur est d'une sobriété qui déconcerte les habitudes du public. La toile, à peine couverte, offre presque l'aspect d'une grisaille. Théophile Gautier prétendait retrouver jusque dans les lettres qui forment le nom d'Ingres le programme qu'il aurait adopté pour lui et pour ses élèves de peindre *en gris*. Ici, peut-être, Flandrin se ressent-il trop des tendances de son école[1] et on peut regretter cette austérité ou, si l'on veut, cette pauvreté de palette.

Il est vrai que cette tonalité un peu terne ne manque pas d'harmonie et qu'elle est plus conforme à la nature que certaines outrances de pinceau. Ce que dans certains milieux artistiques on appelait alors la couleur, n'était souvent que l'abus des oppositions de tons, des empâtements, des jus bitumineux et des glacis, l'emploi excessif de terre de Sienne brûlée. Comparé aux tableaux qui les années précédentes avaient remporté le prix de Rome et qui sont expo-

[1] Rappelons-nous aussi que le tableau est à peine achevé.



sés comme lui à l'Ecole des Beaux-Arts, celui de Flandrin marque à ce point de vue un progrès évident dans le sens de la sincérité. Le gris vaut mieux qu'une couleur éclatante, mais fausse. Cependant ceux qui n'aiment pas le gris, ne manqueront pas de le critiquer dans cette œuvre.

Un autre défaut qu'on peut y relever, c'est une certaine froideur. Thésée est debout au milieu. Son père, qui était assis auprès de lui, se lève pour l'embrasser. Médée, dont la perfidie est confondue, quitte la table en jetant sur le héros un regard haineux. Les autres convives restent à leurs places, non indifférents, mais inactifs, et les esclaves qui assistent à la scène, n'y interviennent pas davantage.

L'auteur a peut être pris pour modèle la sereine tranquillité de l'art antique, mais en un pareil sujet on eût voulu plus de désordre et des gestes plus violents. La donnée, qui semble les exiger, convenait peu au talent de Flandrin, destiné à devenir le peintre du recueillement religieux. De même ce cadre d'un festin demandait un éclat de mise en scène qui rentrait peu dans ses aptitudes.

D'ailleurs, pourquoi ne pas le dire ? Flandrin fut aussi gêné dans ce concours par l'insuffisance de ses ressources matérielles : il manquait de *modèles*. Pour son *Thésée*, il copia les traits d'un de ses amis, l'excellent Lacuria, qui n'avait rien d'un héros antique et de même certains de ses personnages sont des portraits, fort ressemblants, trop ressemblants peut-être.

Ces réserves une fois faites, nous sommes à l'aise pour dire en quoi consistait le mérite supérieur de Flandrin. Tout le monde rendra hommage, comme on le fit dès le premier jour, avec une spontanéité significative, à la pureté, à l'élégance, à la noblesse de son dessin.

Mais surtout on sera frappé de la distinction naturelle, du style large et élevé de sa composition. On y trouvera à

un haut degré le sentiment de la beauté plastique et une heureuse imitation de l'art grec.

Le *Journal des Débats*[1], dans un article qui ne ménage pas les critiques au jeune peintre, reconnaît cependant chez lui « une intention constante d'élever son style à la hauteur du sujet ». — « Il se trouve parfois de la force et de la grandeur dans le caractère des têtes ainsi que dans les formes des personnages. Enfin on voit qu'il s'est bien pénétré de cette idée que, du temps d'Égée et de son fils Thésée, les hommes devaient avoir une stature, des gestes et une expression plus graves que les nôtres. »

Le *Constitutionnel*[2], dans un article plus bienveillant que celui des *Débats*, disait à son tour : « Ce que M. Flandrin a voulu, c'est s'élever par le style et par la richesse de la forme, par la vérité et l'harmonie ; sous ce rapport on lui doit de grands éloges. Il y a dans son tableau odeur et parfum de sculpture grecque. »

Ajoutons que les qualités de grâce et de délicatesse qui sont le propre de Flandrin et qui ne pouvaient guère trouver place dans les personnages principaux, se sont réfugiées dans certaines figures accessoires, comme une jeune servante tenant une aiguière ou un adolescent portant sur son épaule une corbeille. Il y a dans ces personnages un charme exquis de jeunesse et de beauté naïve. Il semble, suivant le mot d'un ami, Lacuria, que l'auteur ait goûté à les peindre un plaisir de prédilection.

Le journaliste anonyme qui faisait la critique au *Constitutionnel* concluait en ces termes, qui, pour être flatteurs, n'en étaient pas moins avisés ; « Il y a un peintre dans M. Flandrin, j'en suis convaincu. Son début donne les plus belles espérances. La vue de toute la peinture italienne ne

[1] 27 septembre 1832.

[2] Même date.

peut que développer le bon principe qui est en lui et que l'éducation reçue chez Ingres a déjà fait grandir. Qu'on l'envoie donc à Rome, lui, car il n'a rien à faire en Hollande et en Espagne ; c'est un peintre raphaëlesque, à qui Murillo et Rubens ne diraient pas grand'chose. »

CHAPITRE III

SÉJOUR EN ITALIE (1833-1838)

Cinq ans à Rome, cinq ans dans cette ville trois fois sainte par la triple consécration de la religion, de l'histoire et de l'art! un séjour délicieux dans un palais comme la villa Médicis, succédant à la mansarde de la rue Mazarine! Une vie dégagée de toute préoccupation matérielle et tout entière vouée à l'étude et à l'admiration des chefs-d'œuvre! Le rêve d'Hippolyte Flandrin allait se réaliser, mais au prix d'un douloureux sacrifice. Il lui fallait dire adieu pour un long temps à ces bons parents qu'il aimait tant, sans espoir de les revoir avant le terme de sa pension, car, alors, le règlement de l'Académie de France était appliqué dans toute sa rigueur; et, après ces cinq années d'absence, les retrouverait-il tous deux? Il fallait aussi se séparer de Paul qui ne l'avait jamais quitté et qui devait rester à Paris pour se préparer au concours de l'année suivante.

Au moment du départ, Hippolyte Flandrin passa par l'atelier pour prendre congé de ses camarades. Tous spontanément l'accompagnèrent jusqu'à la barrière. Plusieurs fidèles le suivirent jusqu'au soir et s'arrêtèrent avec lui pour la nuit dans ce petit pays de Ris-Orangis, où en 1829, les deux frères avaient couché avant d'entrer à Paris. Enfin, le lendemain, après s'être cordialement embrassés, on se sépara, non sans faire retentir les échos de nombreux adieux.

A Lyon, après un mois de séjour dans sa famille, Flandrin fut rejoint par deux autres artistes à destination de la villa Médicis comme lui, c'étaient Léveil, architecte, et Ambroise Thomas. Le voyage, qui se fait aujourd'hui si facilement et si vite, ne leur prit pas moins de trois semaines. Il est vrai qu'il comportait une dose beaucoup plus forte de pittoresque et d'imprévu. Voici par exemple comment nos jeunes artistes passèrent le mont Cenis.

« Notre attelage est composé de huit mulets et de sept conducteurs. Nous marchons lentement à la lueur d'un falot. Tout est couvert de neige. On n'entend que les grelots de l'attelage et le vent qui pousse et souffle les nuages.

« Bientôt nous en sommes environnés, nous ne voyons que la place où nous sommes; une neige fine tourbillonne et nous aveugle. Cependant nous prêtons attention à un récit fait par le principal conducteur, c'est l'histoire d'une chaise de poste qui a roulé dans le précipice douze jours avant. Tout a été perdu : hommes, chevaux, voiture. Il finit par dire : pour aujourd'hui je ne crains pas la neige, mais le vent. Puis notre conducteur nous demande très sérieusement si nous avons fait notre prière et il recommande à Dieu sa femme et ses enfants... Sur la plaine qui est au sommet, le vent fut moins fort qu'on ne le craignait. Cependant il fallait encore retenir la voiture avec des cordes pour l'empêcher de verser et je te promets que je n'ai jamais eu plus chaud qu'à faire ce petit genre d'ouvrage et dans la neige jusqu'aux genoux.

« Enfin, nous commençons à descendre du côté de l'Italie; la neige disparaît tout à coup, le soleil reparaît et nous arrivons à Suse, couverts de poussière et par le plus beau temps du monde... Je me souviendrai toute ma vie de la vue que nous eûmes du penchant du mont Cenis en regardant du côté de l'Italie. Jamais je n'avais vu quelque chose

d'aussi riche. La plaine était inondée de lumière, mais d'une lumière si douce[1] ! »

A Turin, à Milan et dans les principales villes, nos voyageurs s'arrêtent, visitant les églises, les musées et prenant des notes. Flandrin commence pour son compte un journal, qu'il continuera — assez irrégulièrement, il est vrai, — pendant tout son séjour en Italie. A Turin, il remarque surtout un Raphaël et deux ou trois Holbeins. A Milan, les cartons de Raphaël, puis les œuvres de Léonard de Vinci, dont la fameuse *Cène*, les fresques de Luini, les sculptures de Michel-Ange. A Bologne, de Raphaël encore, *la Sainte Cécile*, « chose sublime et dont les gravures ne donnent pas d'idée. » Il distingue aussi un tableau du Guide, *le Massacre des Innocents*, « bien supérieur à tout ce qu'il a vu de ce maître ». Mais c'est à Florence qu'il est le plus ému : « Oh ! c'est là que fourmillent les ouvrages des bons vieux maîtres ! » et il part en se promettant bien d'y revenir. Enfin voici Rome. « Nous arrivons sur le *Pincio* par *Capo le Case* et la *Via Sistina.* Le temps était magnifique : tout ce que je voyais me transportait d'admiration ![2] »

A cet enthousiasme d'artiste se mêlait, très vif, le regret des absents. L'éloignement chez lui rendait plus vifs les sentiments qu'il émousse dans les natures vulgaires.

« A mesure que je me suis éloigné et isolé, écrivait-il à ses parents, tous les sentiments que je vous porte me semblent encore plus vifs.[3] »

Le soir, après le coucher du soleil, quand la nuit qui tombe « fait penser plus loin et plus profond », il restait longtemps accoudé à la fenêtre de sa petite chambre. « Je plane sur cette grande ville, puis sur la plaine qui est par

[1] Lettre du 14 janvier 1833.
[2] 8 janvier 1833.
[3] 30 janvier 1833.

delà, et mon regard se perd à l'immense horizon de la mer ; mais ma pensée va plus loin, elle va vers vous, elle vous voit tristes, seuls, loin de vos enfants qui vous aiment tant ! Cette pensée m'attriste et fait couler des larmes qui me soulagent un peu. Alors vient une autre idée plus consolante, c'est celle du retour. Elle me rend le courage et la force de travailler. Je vois, je sens le moment où je vous embrasserai. Ce ne sera plus de la joie, ce sera de l'ivresse. Dieu nous fera cette grâce, car c'est pour vous que je le prie avec le plus de ferveur.[1] »

Les lettres de ceux qu'il aime tant, le transportent de joie. Il les lit en pleurant, les couvre de baisers et les relit encore le soir, pour s'endormir dans la pensée des absents. Il s'entoure de leurs portraits et leur parle en regardant leur image. « Mon cher Paul, si tu savais comme ton portrait me fait plaisir ! souvent je cause avec lui et tout haut[2]. » Il reste uni avec les siens d'une manière supérieure, par la prière : « Souviens-toi, écrit-il encore à Paul, que tous les soirs nous sommes convenus de prier les uns pour les autres. C'est à quoi je ne manque jamais. Nous en sommes convenus aussi avec Lacuria : rappelle-lui. Je suis bien sûr que notre pauvre maman n'y manque guère ! Elle nous aime tant et elle est si loin de nous ![3] »

Cependant ce mysticisme tendre et mélancolique, loin de détourner le jeune artiste du but de son voyage, se convertissait heureusement en résolutions de travail et de progrès. S'il n'apportait pas à l'étude des chefs-d'œuvre ce dilettantisme élégant et moqueur qui sied mieux aux amateurs qu'aux artistes, il n'était pas moins éloigné de la banale complaisance des admirations convenues, qui fait partie du bagage de beaucoup de voyageurs ordinaires. Il arrivait à

[1] 30 janvier 1833.
[2] 19 janvier 1833.
[3] 27 mars 1833.

Rome en pèlerin, en fidèle. Sa foi artistique, aussi sincère qu'ardente, était à elle seule une originalité. Ses premières visites aux fresques du Vatican semblent des entrevues avec un être surhumain. « Je peux dire que je m'attendais à du bien beau : mais j'ai été encore bien étonné ! Oh ! *la Messe de Bolsène*, l'*Ecole d'Athènes !* la *Dispute* et toutes les autres, mon Dieu ![1] »

« La seconde fois que j'ai été les voir, j'étais seul : elles m'ont produit encore plus d'effet. Au moins quinze fois j'essayai de m'en aller et toujours leur beauté me rappelait ; mais enfin la fatigue me contraignit à la retraite[2]. »

Cette ferveur pour Raphaël contribuait plus que tout peut-être à isoler Flandrin, car il s'en fallait de beaucoup qu'il trouvât rien de pareil chez les autres pensionnaires et chez le directeur de l'Académie en particulier. Horace Vernet, dont les tableaux avaient tant passionné Flandrin dans son enfance, était bien l'homme le moins fait pour comprendre l'art comme Ingres le comprenait. Le public ou plutôt les journalistes opposaient souvent leurs œuvres à tous deux, pour préférer naturellement le peintre militaire à l'auteur de l'*Apothéose d'Homère*. Quant aux pensionnaires, fidèles à l'impulsion de leurs premiers maîtres, si quelques-uns tenaient encore pour l'idéal de l'école classique, la plupart était sous le charme du romantisme, alors dans tout son éclat. Chez aucun ou presque aucun, Flandrin ne pouvait trouver en fait d'art un terrain d'entente. Ces divergences de vues étaient particulièrement sensibles quand, selon l'usage de l'Académie, les œuvres exécutées pendant l'année par les pensionnaires, étaient exposées avant d'être envoyées en France. Celles qui plaisaient au plus grand nombre déplaisaient à Flandrin, et réciproquement. Annonçant une figure peinte de Signol, qui lui paraît

[1] 14 janvier 1833.
[2] 19 janvier.

fort recommandable, il ajoute : « Aussi à l'exception de Bézard et moi, tout le monde s'en moque, surtout M. le directeur [1]. »

Les discussions et les exposés de principes lui paraissaient à bon droit stériles. « Je n'ai pas eu la moindre discussion à l'Académie, écrivait-il, et j'espère bien faire toujours de même. Pour convaincre, en pareil cas, les paroles ne servent pas à grand chose. L'exemple est beaucoup plus efficace, tâchons de discuter par ce moyen [2]. » Il se renfermait donc dans un muet entretien avec ceux-là seuls dont il voulait s'inspirer : « Dis bien à M. Ingres que lui, Raphaël et Phidias, voilà les seuls hommes avec lesquels je cause peinture [3]. »

Cependant nous le voyons manifester un sympathique intérêt à tel des pensionnaires qu'il juge plus capable de se rallier à son idéal. Le sculpteur Jaley étant sur le point de revenir à Paris, il le recommande au zèle de ses frères : « Je désirerais bien que vous fassiez connaissance avec lui et que vous lui facilitiez les moyens de faire connaissance avec M. Ingres dont il désire vivement recevoir des conseils. On doit tout faire pour aider ceux qui veulent aller au bien. D'ailleurs celui-ci est dans la bonne voie, il n'est pas de ceux qui sont venus à Rome, qui ont regardé Raphaël et les anciens sans rien y voir. Je crois qu'il prouvera le contraire [4]. »

Pendant les premiers mois de son séjour, le pensionnaire qu'il devait remplacer n'ayant pas fini son dernier envoi, Flandrin se trouvait sans atelier. Avec beaucoup de bonne grâce, Horace Vernet lui offrit une place dans le sien. Mais le jeune artiste refusa. Ce ne fut pas seulement par discrétion.

[1] 27 mars 1833.
[2] 25 février 1833.
[3] 25 février 1833.
[4] 19 février 1833.

L'atelier du directeur, écrivait-il, « est rempli de ses affaires et de ses peintures, et, ma foi, c'est tellement autre chose que ce que je voudrais faire, que je ne peux rester là longtemps, encore moins y travailler [1]. »

« Après avoir attendu trois mois, non sans rien faire », il peut enfin s'installer chez lui. Dans une lettre du 20 avril 1833, il décrit son atelier, « un joli atelier de vingt pieds carrés et communiquant avec sa chambre ». — « Il est orné de plusieurs beaux bas-reliefs, de quelques autres plâtres, de tout ce que j'ai de gravures et de croquis, de trois ou quatre têtes que j'ai faites d'après Raphaël. Je tâcherai aussi d'avoir un ou deux bas-reliefs de Phidias, car tu sais si je les aime et combien nous nous accordons en l'amour de ces belles choses. J'ai quitté la belle vue que j'avais sur la ville pour en prendre une plus tranquille. Elle donne sur les jardins : entre les têtes de groupes de lauriers, et par-dessus, j'aperçois les beaux pins de la villa Borghèse, des échappées de la plaine, et, par-dessus tout cela, les sublimes montagnes de la Sabine, couvertes de neige. C'est d'une tranquillité, d'une fraîcheur extraordinaires. »

Heureusement il y avait à Rome quelqu'un avec qui Flandrin avait pu se lier d'une amitié étroite : c'était Ambroise Thomas. Comme nous l'avons dit, les deux jeunes artistes avaient fait ensemble le voyage de Rome et la sympathie profonde qui les rapprochait, s'était manifestée dès le premier jour. En traversant la vallée de Chambéry, ils étaient déjà assez intimes pour échanger leurs projets d'avenir, et ce doux échange de mutuelles espérances commencé « dans la longue allée de peupliers qui est entre Chambéry et Montmélian [2] », devait se continuer à Rome, dans de fréquentes promenades sur le Pincio et ailleurs, à l'heure poétique de l'*Ave Maria*. Ambroise Thomas joignait

[1] 25 février 1833.
[2] 13 février 1837.

à son mérite de compositeur un rare talent de pianiste. C'était un charme que de l'entendre jouer, en particulier la musique allemande. Grâce à son ami, Flandrin, jusque-là étranger à cet art, apprenait à goûter le beau sous cette forme charmante, et selon son expression ce fut « une nouvelle porte ouverte aux sensations les plus délicieuses [1]. »

La première année du séjour de Flandrin à Rome fut marquée par un épisode tendre et gracieux, dont le souvenir est naïvement consigné dans son journal. En venant en Italie, il avait voyagé avec une excellente famille anglaise dans laquelle se trouvaient deux jeunes filles, d'autant plus aimables qu'elles étaient plus simples et plus modestes. L'aînée, Mlle Élisa, avait vingt ans ; sa sœur, Mlle Marie-Louise, n'en avait que quinze. A Rome, la mère de famille, désirant pour ses enfants des leçons de dessin et de musique, avait trouvé tout naturel de faire venir chez elle Flandrin et Ambroise Thomas, qu'elle connaissait déjà et qu'elle avait pu apprécier. Ces deux jeunes gens étaient reçus avec une indépendance d'allures toute britannique, ou plutôt avec une confiance dont ils étaient bien dignes. On les traitait en amis et on les priait souvent de venir passer la soirée en famille ou d'accompagner ces dames le soir dans des promenades pittoresques, au Colisée et dans les plus beaux sites de Rome. Cependant, de part et d'autre les cœurs étaient aussi jeunes qu'ils étaient purs, il était impossible qu'à leur insu même cette intimité ne fît naître entre eux des sentiments réciproques et qu'il ne s'ébauchât une petite idylle.

Flandrin ayant voulu faire le portrait de ses deux élèves, le projet fut adopté avec empressement, mais au moment de passer à l'exécution, l'une des ingénues rougit si bien qu'il fallut la faire poser de profil.

[1] 26 juin 1834.

Dans les premiers temps d'ailleurs, l'artiste, avec une grande réserve, avait essayé de se dérober à de trop fréquentes entrevues. Il avait décliné l'offre qui lui était faite d'accompagner ces dames dans un petit voyage à Naples. Au retour, après lui avoir montré un peu de froideur, on lui reprocha doucement la rareté de ses visites et on lui montra tant de bonté qu'il se laissa bien volontiers amener à résipiscence. « En effet, j'y revins le lendemain pour passer la soirée. La maman et les enfants furent si bons et si gentils que je n'y manquai plus guère. Je m'amusais à faire des dessins sur leur album. Un soir, je me souviens, je leur faisais les courses de chevaux du carnaval. Mlle Élisa à gauche, sa sœur à droite et Lawrens [1] en face, tous trois à genoux sur des chaises et les coudes sur la table, tous trois me regardaient. Ainsi riant, babillant, la soirée se passait. Déjà depuis longtemps la maman avait disparu, sans que je m'en aperçusse. Enfin je demandai où elle était, et je sus qu'étant un peu fatiguée, elle avait été se coucher. Je m'excusai beaucoup, mais ces demoiselles se récrièrent et me firent promettre de venir le lendemain [2]. » Une autre fois, Flandrin parle d'une soirée donnée à cette époque. « Ces dames y vont, on les fait beaucoup danser et elles en jouissent avec la simplicité des enfants. Mlle Élisa se met en tête de me faire danser. La première fois qu'elle me demande, je parviens à me cacher; mais la seconde, on m'en empêche et je suis forcé le comparaître. Mais je prends vite mon parti. Je me contente de lui faire faire tranquillement le tour du salon. Ensuite je la ramenai à sa place le moins gauchement que je pus.

« Peu de temps après, comme elles prenaient des leçons de danse de Mme Garelli, la maman m'invita à y assister et

[1] Leur petit frère.

[2] Journal d'Hipp. Flandrin. Les citations suivantes sont puisées à la même source.

à en profiter. Je manquai de parole plus d'une fois. Enfin toute la famille vint jusqu'à la Villa pour me chercher. Force fut donc d'essayer, et je débutai dans la valse, d'une manière remarquable, disait Mme Garelli. »

Cependant le séjour de ces dames touchait à sa fin. La pensée de la séparation prochaine planait sur toutes les réunions et leur donnait un charme mélancolique. Le départ ne se fit pas sans larmes. La veille au soir, on avait fait promettre aux jeunes gens de revenir le lendemain de bonne heure : à trois heures ils étaient sur pied. Après avoir erré longtemps dans le voisinage de la maison, en attendant un moment plus convenable de se présenter, ils se décident à sonner à la porte et assistent aux derniers préparatifs du départ.

« Puis, comme la voiture était prête, qu'il ne restait plus qu'à descendre, on se mit à pleurer. Mme W... poussa doucement à moi Mlle Marie-Louise, pour que je l'embrasse, je crois, mais je n'osai et serrai ses deux jolies petites mains bien affectueusement. Mlle Élisa se retournait en pleurant. Je fus à elle, embrassai Lawrens et enfin la bonne mère qui sanglotait. Mlle Élisa prit les violettes toutes fanées et les emporta. »

Ces violettes que l'on a cueillies ensemble dans une promenade et dont on conserve le bouquet comme une relique, n'est-ce pas l'emblème de ce petit roman discret et parfumé, qui ne laissa après lui qu'un souvenir pur et charmant, fidèlement gardé ?

*
* *

Aux termes du règlement, les pensionnaires doivent la première année produire une figure d'étude.

« Ici, on ne parle plus que de faire de grands tableaux ; mais j'ai moins d'ambition et, quoiqu'on en rie, je serais

bien heureux s'il m'était possible de faire une bonne *figure ;* je crois moins être venu à Rome pour faire des tableaux que pour me mettre en état d'en faire[1]. »

Après avoir longtemps hésité sur le choix de son sujet, il se décida pour celui-ci qu'il emprunta à l'*Iliade* :

« Au moment où l'armée grecque s'ébranle pour de nouveau attaquer la ville, Polyte, le plus jeune des fils de Priam, se fiant sur son agilité, seul entre les Troyens, osa rester hors des murs. Assis sur le haut de la tombe du vieux Æsietes, il observait les Grecs[2]. »

Le jeune homme est représenté nu, de profil, il tient ses deux mains enlacées, appuyées sur sa jambe droite, au-dessous du genou.

Cette peinture, achevée au commencement de 1834[3], ne fut exposée à Paris qu'au mois de juillet. Auguste Flandrin était alors auprès d'Ingres, dont il avait voulu lui aussi recevoir les leçons. Il fut témoin de la première impression du maître, au moment même où les *Envois* étaient déroulés et mis sur châssis, et, avec une franchise toute fraternelle, il la transmet à Hippolyte, impatient de la connaître. Cette petite scène montre à quel point Ingres était sensible aux critiques de ses adversaires.

« Je l'aborde assez gai, je lui vois garder un visage sévère, et, sans me répondre : « Vous avez vu ? » me dit-il, je pâlis. « Je suis peu content. Venez voir et jugez. » Nous entrons. Je vois une figure charmante, d'un type admirable, modelée, lumineuse, etc., etc., mais un crêpe bien fin étendu sur tout cela. Il me demande mon avis. Tout en tremblant, je lui dis que je ne me sentais pas digne de juger cela, que seulement c'était peut-être un peu terne.

[1] 4 septembre 1833.

[2] Lettre du 4 septembre 1833. La traduction citée par Flandrin est un peu verbeuse. Le passage visé se trouve au IIe livre de l'*Iliade,* v. 791. Il aurait fallu écrire *Politès* sans *y*.

[3] Elle est aujourd'hui au musée de Saint-Etienne.

— « Ça manque de force, a-t-il dit. L'on dirait que votre frère « dort ou qu'il a sommeil. Il est jeune, il doit penser que « c'est décisif. C'est son entrée dans le monde. Je suis loin « de dire que ce soit dans une mauvaise route. Tant s'en « faut ! mais, vous le voyez, on va me tomber dessus ; car « il y a là tout ce qu'on peut me reprocher. » Puis, avec une humilité qui me faisait mal, il a parlé du *Plafond*[1], m'a dit qu'une peinture de décoration et tout aérienne faisait pardonner cela, tandis qu'une seule figure, etc., etc... Alors, voyant ma peine à analyser tout cela : « C'est char« mant, c'est individuel, c'est bien la nature du modèle, « mais la rondeur, que je lui avais tant demandée ? Car il « y a... » Il hésitait, je le prévins : « Il y a toutes les « qualités qu'ils ne comprennent pas. » — « Vous l'avez dit, » me dit-il en me frappant sur l'épaule. Puis il blâme la coiffure qui n'est pas grecque, mais du moyen âge.

« Enfin, mon cher ami, ne t'effraie pas : je vais te consoler. Je lui fis remarquer que c'était tout couvert de poussière, embu, non verni, puis à l'ombre. Je lui fis remarquer une place où elle serait mieux au jour : « Vous avez raison, « nous reverrons cela. »

« Trois jours, après je le revois dans la cour : « Vous n'avez « pas écrit à votre frère? Ne le faites pas, ma décision était « injuste. C'est mieux, beaucoup mieux. Ces messieurs l'ont « vu et le compte rendu sera favorable. Ne dites rien à ce « pauvre garçon, ça le rendrait malade, puis bientôt je lui « parlerai. »

« Aujourd'hui encore il m'a envoyé chercher pour me dire de t'en parler avec ménagement. Il est décidé qu'un peu de mollesse existe, (enfin, suivant moi, un brin du défaut de l'atelier).

« Mon cher ami, ne m'en veuille pas de ne t'avoir rien

[1] L'*Apothéose d'Homère*.

caché, les vrais amis sont ceux qui vous éclairent, je n'en suis guère digne[1]. »

Dans sa réponse à son frère, Hippolyte glissait, sur une petite feuille volante, cette note confidentielle qu'Auguste pourrait détacher du corps de la lettre, s'il la lisait à son maître.

« Mon cher Auguste, tu me dis de ne pas t'en vouloir, si tu m'as tout dit. Oh! non, je ne t'en veux pas, au contraire, je te remercie bien. Tout cela peut m'être trop utile pour me le tenir caché, mais je t'avoue qu'au commencement j'ai eu peur. Le récit de la première entrevue avec M. Ingres m'a tenu sur les épines, et cependant je ne m'attendais pas à mieux. Je sentais tout ce que M. Ingres allait dire et j'en reconnaissais toute la justice. Mais l'endroit où il dit : « Je ne dis pas que ce soit dans une mauvaise route » m'a fait bien de la peine, et je pense que tu le comprends comme moi[2]. »

Il craignait que les défauts dont il convenait si modestement, ne fussent attribués à l'enseignement qui lui était cher. Il n'en fut rien.

« J'ai vu avec plaisir, dans les journaux qui viennent ici, écrivait-il le 26 octobre, que ma *figure* n'a pas été mal vue. Elle a même reçu beaucoup plus d'éloges que je ne m'y attendais, et je suis content de ce que M. Ingres n'a pas eu encore à souffrir de ce côté-là. »

Le jugement de l'Institut et du public s'accordait avec celui qu'avait porté dès le premier instant Horace Vernet lui-même. Le jeune artiste l'avait invité à venir voir son œuvre dans son atelier, avant même qu'elle ne fut terminée. « Il l'a regardée longtemps et il m'a dit : Je vous avoue franchement que je ne m'attendais pas à cela, c'est d'un caractère très original et même d'un beau ton[3]. »

[1] Lettre d'Auguste à Hippolyte, 15 août 1834.

[2] 22 septembre 1834.

[3] 24 décembre 1833.

Comme il arrive, Ingres s'était montré plus sévère que tout le monde pour celui qu'il aurait voulu voir à l'abri de tout reproche.

Il est vrai qu'à cette époque le maître était plus ombrageux que de coutume, parce qu'il traversait une des crises les plus pénibles de sa carrière. Il venait d'exposer[1] son grand tableau du *Martyre de saint Symphorien* et l'accueil qu'avait reçu à son apparition cette œuvre si longuement travaillée et si puissamment originale ne répondait pas aux légitimes espérances de son auteur. Certain excès d'énergie dans la représentation de la vigueur physique choquait le public. Par certaines audaces, certaines libertés prises avec la nature, l'artiste, sans réussir à fermer la bouche à aucun de ses adversaires, avait alarmé une grande partie de son école. Il semblait que, dans l'exécution de ce tableau, d'ailleurs magistral, Ingres se fût écarté personnellement de l'enseignement qu'il donnait. On nous permettra de citer ici une lettre de l'ami de Flandrin, Lacuria, qui, en termes vifs et peu corrects, traduit avec force les impressions alors ressenties par les élèves d'Ingres.

« Comme vous pouvez bien le penser, l'envie était grande à l'atelier de voir ce tableau. On savait qu'il y avait là un *Sévaut*, un *Dubosc* et plusieurs autres modèles qui tous nous donnent tant de mal à l'atelier. On allait enfin les voir par M. Ingres lui-même, en un mot on allait voir la réalisation de cet enseignement sublime qui a fait de M. Ingres un maître si extraordinaire, on allait voir si en effet ce principe avait produit entre ses mains quelque chose de parfait; mais quelle n'a pas été la surprise, quand on a vu la tête de *Caroline*, les jambes de *Sévaut* un peu fortifiées, un certain type général sur toutes les têtes de femmes, mais surtout ce *Dubosc* qu'on aurait voulu ne pas

[1] 1er mars 1834.

pouvoir reconnaître dans cette imitation plus que libre, pour ne pas dire laide ! On s'est demandé lequel il fallait croire, ou du maître ou du tableau, si *Véry* et *Dubosc* devaient se faire comme ça, ou comme il disait de les faire quand il nous corrige[1]. »

La réponse de Flandrin à cette lettre nous montre la parfaite sincérité avec laquelle l'élève, sans rien perdre de sa déférence habituelle, juge cependant son maître et condamne implicitement certaines parties de son œuvre au nom même de son enseignement.

A son départ pour Rome, il avait vu le tableau en train, et il avoue que, malgré son admiration pour les qualités supérieures de l'ensemble, « certaines choses l'avaient étonné ». — « Je trouvais qu'elles ne coïncidaient pas avec l'enseignement sublime de l'atelier. »

« Cependant j'espérais m'en apercevoir tout seul, j'aurais voulu me faire illusion et j'espérais qu'en reprenant ces choses, il les changerait. Mais l'impression que vous me dites que ça a produit sur l'atelier m'a vivement chagriné. Rien ne pouvait m'être plus sensible. » Puis il rejette sur les circonstances les étrangetés du *Saint-Symphorien*. « Cependant, après y avoir bien pensé, je demeure convaincu que les principes de M. Ingres sont réellement ceux avec lesquels il nous a élevés. S'il en est sorti, je crois qu'il faut l'attribuer à l'état violent où il est. Toujours critiqué depuis vingt-cinq ans, il a voulu répondre à ses ennemis et aura quelquefois manqué de ce calme qui donne à une œuvre un caractère de vérité et de conviction profondes. Oui certainement ce sont ses véritables pensées, car voyez sa joie lorsqu'il les exprime ! Il répand son âme, pour ainsi dire, chaque parole exprime et touche. » Et Flandrin, comme s'il éprouvait le besoin de retremper ses convictions par une nouvelle profession de foi, ajoutait :

[1] 22 mars 1834.

« Je crois tout à fait suivre la même voie que M. Ingres, lorsque je proteste de mon amour pour cet admirable principe que la nature est mère de toute beauté, de toute originalité et que nous devons la suivre comme des enfants soumis et pleins de confiance. C'est là tout notre symbole, je crois, et c'est d'après lui que je voudrais marcher[1]. »

Quelques semaines plus tard, dans une lettre à son frère, il glissait une feuille volante contenant une allusion à ce sujet brûlant.

« Ainsi donc, écrivait-il, je considère comme toujours debout et toujours solide l'admirable édifice qu'il a élevé par ses œuvres et son enseignement. Il m'a convaincu et, dussé-je voir tout le monde douter et l'abandonner, j'irais toujours, car je retrouve le cachet de ses idées dans tout ce qui est vrai et beau. On trouvera peut-être que je parle de ton bien tranchant; mais cependant, il me semble que je peux dire tout cela. Je sens aussi combien on est faible et avec quelle facilité le doute fait mourir les meilleures choses. C'est pourquoi il me semble utile de réveiller quelquefois ses croyances et, en les déclarant, puiser en elles une nouvelle force[2]. »

Cependant, l'auteur du *Saint-Symphorien*, poussé à bout par les critiques dirigées contre lui, voulait se réfugier en Italie. Il avait demandé et allait obtenir la succession d'Horace Vernet, comme directeur de l'Académie de France à Rome.

Flandrin, qui, après un an de séparation, avait eu la joie d'être rejoint à Rome par son frère Paul, allait donc aussi voir son maître dans cette ville, où il s'était d'abord trouvé si isolé. Mais son avantage personnel ne pouvait l'aveugler sur les intérêts de l'art. Ingres aurait dû rester.

[1] Lettre du 4 mai 1834, citée par M. Tisseur dans la *Revue du Lyonnais*, 6e volume 1888, p. 59.

[2] Juin 1834.

Quitter Paris, c'était s'avouer en quelque sorte vaincu, c'était laisser sans conseils une foule de jeunes gens qui s'étaient confiés à lui, c'était abandonner une situation unique[1], renoncer à une influence immense. Flandrin, qui déplorait cette résolution, entreprit même de la combattre. Il écrivit au maître une lettre, malheureusement perdue, pour lui représenter quelle était l'opinion à peu près générale sur son projet. Tout fut inutile.

Quand la chose fut irréparable, il écrivit la lettre suivante, dans laquelle il s'efforçait de dissiper certaines préventions :

« Mon cher maître,

« Maintenant qu'a cessé toute incertitude, nous nous livrons à la joie de vous revoir... Cette belle Rome, vous allez la retrouver ; elle vous rendra, j'espère, le repos et le calme que vous cherchez. Les mille tracasseries de Paris resteront loin de vous. Vous pourrez travailler et vos ouvrages iront toujours en France montrer quelle est la vraie route.

« M. Vernet m'a dit qu'il vous avait écrit, mais qu'il était loin de vous complimenter sur ce que vous veniez chercher ici, et je n'ai pu m'empêcher de lui témoigner que sa lettre m'aurait paru plus obligeante avant votre nomination qu'après. Si M. Vernet a eu quelques petites tracasseries, on les attribue généralement à la légèreté de son caractère, qui d'ailleurs est plein d'obligeance. Moi qui n'ai eu jamais qu'à m'en louer, je suis cependant du même avis. Mais je n'en parle avec cette franchise, que parce que je crains que sa lettre ne vous ait prévenu déjà contre les pensionnaires, qui sont pour vous pleins de respect et d'estime. Je suis sûr

[1] Ingres était alors chargé de la décoration d'une chapelle dans l'église Saint-Sulpice et de peintures murales à Notre-Dame-de-Lorette.

que, lorsqu'ils vous connaîtront, ils vous aimeront aussi[1]. »

Le 1er janvier 1835, Flandrin, tout à la joie de revoir son maître, entraîna toute l'Académie, y compris le directeur, et tout ce qu'il y avait d'artistes français à Rome, au-devant d'Ingres, qui d'ailleurs n'arriva pas ce jour-là. La même démarche se reproduisit encore deux fois sans plus de succès, Ingres arriva de nuit à la Villa Médicis. Dès le matin, Flandrin se précipita chez lui pour l'embrasser. Il le trouva d'une froideur inexplicable. Ingres avait accueilli avec une légèreté d'enfant de faux bruits, répandus par un de ses élèves, plus maladroit que méchant et d'après lesquels Flandrin à Rome se serait détourné de sa voie première.

Quelques jours après, Ingres allait faire visite à l'atelier de Flandrin. Là, voyant les œuvres du jeune artiste, il serrait les deux frères dans ses bras et s'écriait avec attendrissement : « Vous êtes bien les enfants de mon cœur ! »

Loin d'avoir à renier son élève, Ingres pouvait être fier de lui. Il le sentait et le laissait voir : « Ce qui m'a fait hier plaisir, et que je ne dis qu'entre nous, écrivait Flandrin à son frère Auguste, c'est le plaisir que témoignait M. Ingres le premier jour de l'exposition[2]. A mesure que l'on plaçait ma *figure*, puis mon tableau, ses yeux brillaient de joie et, passant près de moi, il me serrait furtivement la main[3]. »

L'année 1834 n'avait cependant pas été favorable au travail pour Flandrin. Il fut atteint d'un mal d'yeux qui l'affecta vivement. On lui défendait de lire, d'écrire, et par conséquent de dessiner. Les divers remèdes essayés restaient sans effet. Le malheureux artiste se désolait. Enfin, au mois d'octobre, il ressentit une amélioration durable, mais il avait à peu près perdu sept mois. Il avait dû renoncer à une copie d'après Raphaël, entreprise à la demande d'Ingres.

[1] 25 juillet 1834.
[2] A la Villa Médicis.
[3] 9 mai 1835.

C'est tout au plus si, en s'y reprenant à plusieurs fois, il avait pu mener à bonne fin l'exécution d'une simple *figure* de grandeur naturelle.

Cette étude, qu'il intitula plus tard *le Berger*, représente un jeune homme nu, assis au pied d'un arbre. « Ce n'est pas un sujet, écrivait-il à Lacuria, cependant j'avais une idée avant de commencer, j'entrevoyais quelque chose de beau... Dans son expression, sa pose et le paysage qui sert de fond, je voulais exprimer un calme, une paix parfaite[1]. »

Aussitôt que l'amélioration survenue dans l'état de ses yeux le lui avait permis, il avait entrepris une œuvre beaucoup plus considérable, inspirée de Dante. Le choix de ce sujet était un acte d'indépendance qui, dénaturé, avait sans doute donné lieu au bruit rapporté plus haut. L'artiste écrivait lui-même à propos de son tableau : « Je crains bien que M. Ingres ne l'approuve pas ; mais maintenant, c'est déjà avancé et je n'ai qu'à faire de mon mieux[2]. »

La scène représente *Dante visitant le cercle des Envieux*. Dans une gorge sauvage, le long d'un étroit sentier au bord d'un précipice, sont rangés ces malheureux, qui ont perdu l'usage de leurs yeux, autrefois si clairvoyants pour le mal. Le poète leur a cousu les paupières avec un fil de fer. Le peintre nous les montre seulement aveugles, appesantis par un sommeil étrange et languissamment appuyés les uns sur les autres. Ces jaloux sont condamnés à se supporter mutuellement. Dante, qui passe devant eux, guidé par Virgile, se penche pour les interroger avec une curiosité émue. Le poète antique et le poète florentin, l'un drapé dans une blanche toge, l'autre serré dans une robe rouge, le premier toujours jeune et beau, le second bien reconnaissable à son profil aquilin et à son masque sévère, ont une

[1] Lettre du 22 juillet 1834, publiée par M. Tisseur. *Revue du Lyonnais*. VI, 1888, p. 62.

[2] 26 octobre 1834.

attitude toute différente. Virgile, qui n'appartient plus à la terre, reste impassible. Dante, qui est descendu vivant chez les morts, conserve le frémissement des émotions humaines.

Ce tableau, empreint d'une poésie mélancolique, fut apprécié comme il le méritait, aussi bien à Paris qu'à Rome.

Voici en quels termes Alfred de Musset en parlait quelques mois plus tard, dans son *Salon* de 1836 :

« ...Je m'arrête devant le *Dante* de M. Flandrin. Le Dante est bien, sa robe rouge est largement peinte ; son mouvement exprime le sujet ; j'aime la tête du Virgile, mais je n'aime pas le bras qui retient son manteau, non à cause du bras, mais à cause du geste ; car on dirait que le manteau va tomber. En général, tout le tableau plaît ; c'est de la bonne et saine peinture. Les *Envieux* ne sont pas assez des envieux : la première de ces figures est très belle ; la seconde et la troisième, celle qui regarde le Dante, sont bien drapées ; mais la cinquième tête, correcte en elle-même, ne peut pas être celle d'un homme envoyé aux enfers, pour le dernier et le plus dégradant des vices, celui de Zoïle et de Fréron. Ce front calme, cet air de noblesse, cette contenance résignée, appartiennent, si vous voulez, à un voleur ou à un faussaire, mais jamais à un envieux. M. Flandrin, qui, je crois, est encore à Rome, a un bel avenir devant lui[1]. »

— « Ce qui m'a fait plaisir plus que les articles des journaux, disait Flandrin[2], c'est que j'ai vu quelques lettres d'artistes et qui ne m'étaient pas adressées. »

[1] Alfred de Musset ajoutait : « Son *Berger assis* est une charmante étude qui annonce une intelligence heureuse de la nature, avec un air d'antiquité. »

[2] Lettre du 29 septembre 1835. Il faisait allusion alors aux commentaires qui suivirent l'exposition de son tableau à l'École des Beaux-Arts. Le même tableau figura au Salon de 1836 et c'est là seulement que Musset le vit.

Lacuria se fit, avec sa franchise ordinaire, le porte-voix des critiques. Il reprocha à son ami de n'avoir pas donné l'impression de l'Enfer, ni du sentiment d'épouvante qui règne dans la poésie dantesque. Le jeune artiste répondit que la scène se passait non dans l'Enfer, mais dans le Purgatoire et que le sentiment qui l'animait était la pitié.

« Quant au reproche de manque de force, ajoutait-il, j'en reconnais toute la vérité. La poésie de Dante dit bien autre chose ! Souvent elle m'a fait peur, une peur sublime. Mais pour rendre cela, il faut autre chose que le talent d'un homme qui, par intervalles rapides comme des éclairs, aperçoit le beau ou du moins se figure qu'il l'aperçoit, puis éteint tout cela dans l'analyse de la forme, du ton, enfin de tout ce qui est utile comme moyens [1]. »

Après avoir si noblement confessé ce qui lui manquait, il reprenait : « Ce ne sera pas pour moi une raison d'éviter les sujets difficiles, car jamais on ne se débarrasse plus facilement des petitesses dans le moyen, que lorsqu'on est dominé par une pensée... Selon moi, plus on se demande, plus on obtient. »

Au moment où il parlait ainsi, il *s'était déjà demandé* un tableau important, destiné à la cathédrale de Nantes [2] et représentant *Saint Clair* [3] *guérissant les aveugles*. Il abordait ainsi la peinture religieuse, à laquelle il était amené doucement par la nature austère de son talent autant que par ses convictions. Le choix qu'il avait fait d'une scène dantesque pour son précédent *envoi* était déjà un acheminement vers le genre sacré. N'y avait-il pas même une

[1] 24 mars 1836.

[2] La commande avait été faite à l'artiste par l'intermédiaire de ses camarades, MM. Bodinier d'Angers. « C'est une chose, disait Flandrin, où je n'ai pas envisagé le gain, puisque je la fais à peu près pour les frais. Mais elle a une belle destination, et c'est beaucoup. » (15 décembre 1835.) Le prix était fixé à mille francs. Le tableau contient quinze figures grandes comme nature !

[3] Premier évêque de cette ville.



Saint Clair guérissant les aveugles.

Tableau peint à Rome, 1836.

(Cathédrale de Nantes.)

[illegible] le porte-voix [illegible] pas donné l'expression de l'Enfer. [illegible] d'épouvante qui règne dans le poème dantesque. Le jeune artiste répondit que le poète se grandit [illegible] l'Enfer, mais dans le Purgatoire [illegible] était la pitié.

« [illegible] de force, ajoutait-il [illegible]. La poésie de Dante dit bien [illegible] elle m'a fait peur, une peur sublime [illegible] il faut autre chose que le talent d'un homme qui, par intervalles rapides comme des éclairs, aperçoit le beau ou du moins se figure qu'il l'aperçoit, puis éteint tout cela dans l'analyse de la forme, du ton, enfin de tout ce qui est utile comme moyens[1]. »

Après avoir si honnêtement constaté ce qui lui manquait, il reprenait : « Ce [illegible] une raison d'éviter les sujets difficiles, car jamais on ne se débarrasse plus facilement des petitesses dans le moyen, que lorsqu'on est dominé par une pensée... Selon moi, plus on se [illegible], plus on s'élève. »

Au moment où il parlait ainsi, il s'était déjà [illegible] un tableau important, destiné à la cathédrale de Nantes[2] : il représentait Saint Clair[3] *guérissant les aveugles.* Il aborda ainsi la peinture religieuse, à laquelle il était amené doucement par le [illegible] de son talent autant que par ses convictions. Le [illegible] qu'il avait fait d'une scène dantesque pour [illegible] était déjà un acheminement vers le [illegible]. N'y avait-il pas même un

[1] 24 mars 1830.

[2] La commande avait [illegible] par l'intermédiaire de ses compatriotes, MM. Bodinier d'Angers. [illegible] chose, disait l'artiste, [illegible] le prix, [illegible] peu près pour les frais. [illegible] une belle destination [illegible] » (15 décembre 18[illegible]) [illegible]

[3] Premier évêque de cette ville.



curieuse analogie entre les deux sujets ? Dans l'un et l'autre il s'agit d'aveugles, ici guéris, là consolés par une intervention extraordinaire. Mais là nous étions dans le domaine du rêve et de la poésie, ici nous marchons dans le rayonnement pur et calme de la foi.

Le tableau, dont les dimensions étaient imposées, est tout en hauteur. Aussi nous montre-t-il les personnages échelonnés sur les degrés d'un temple. Le saint évêque debout, les yeux au ciel, étend les mains sur deux aveugles que nous voyons presque de dos, agenouillés devant saint Clair. L'un, se sentant déjà guéri, porte la main à son bandeau pour l'arracher. Le recueillement, la surprise, la joie se lisent sur les visages des assistants.

Dans une lettre à Lacuria, Flandrin raconte ce qui se passa dans son atelier, quand il montra son œuvre à Ingres. « Oh ! si vous saviez comme il a été encourageant ! Mais oui, il faut que je vous dise tout, à vous, à la condition pourtant que ce soit pour vous seul. Il est entré, s'est placé en face du tableau. Assis depuis un moment, il ne disait rien, j'étais embarrassé, Paul aussi. Enfin il se lève, me regarde, les yeux pleins de larmes et, en m'embrassant avec l'effusion, le sentiment que vous lui connaissez, il me dit : « Non, mon ami, la peinture n'est pas perdue. Je n'aurai donc pas été inutile. » A ces mots, dont je suis si indigne d'être l'objet, l'occasion, je suis devenu petit, et n'ai pu répondre que par des larmes [1]. »

En même temps que ce tableau, Flandrin envoya à Paris, en 1836, une *figure* d'étude : *Euripide*, le stylet à la main, dans une attitude de méditation. Cette toile, dans laquelle l'artiste s'était efforcé de répondre aux critiques sur la faiblesse de son coloris, lui valut certains compliments dont il ne se prévalut guère. Nous pouvons

[1] 24 mars 1836.

en juger par cet échange d'impressions entre l'auteur et un de ses camarades, Eugène Roger[1]. Ce dernier, ancien pensionnaire, se trouvant à Paris, avait vu l'exposition des *envois* de 1836. Il écrivait à son ami :

« Je commencerai par féliciter la cathédrale de Nantes du beau tableau que tu lui as expédié de Rome. Il a été généralement très goûté et avec raison. Toutes les têtes et le sentiment général du tableau sont très beaux et M. Hersent, dont l'approbation ne saurait t'être suspecte de partialité, m'en a dit beaucoup de bien. La seule observation que je t'aurais faite, si j'eusse été à portée, c'est que le premier aveugle semble un peu court et lourd et que la draperie de l'évêque est molle. Ton fond est très beau et il n'était pas possible de tirer meilleur parti d'une toile de pareilles dimensions. — Ton *Euripide* était aussi d'un beau caractère, *mais je n'aime guère ce ton jaune et noir ;* franchement j'aime mieux le gris. »

Flandrin répondait : « Comme je te sais franc et sincère, j'ai éprouvé un grand plaisir à recevoir les louanges que tu donnes à mon tableau. Quant au ton jaune et noir de mon *Euripide,* je t'avouerai que quelques personnes m'en ont fait compliment. Elles appellent cela de la couleur ; mais moi je suis parfaitement de ton avis. Ce n'est pas comme ça que je la comprends et je tâcherai de le prouver[2]. »

Les tableaux de *Dante* et de *Saint Clair*, exposés, le premier au salon de 1836, le second au salon de 1837, remportèrent, l'un une médaille de 2e classe, l'autre une médaille de 1re classe.

[1] Eugène Roger, né à Lens, 1807, mort prématurément en 1841, avant d'avoir pu réaliser les promesses de son talent. On peut voir au musée de Bourges sa principale œuvre, une *Prédication de saint Jean-Baptiste,* au Musée de Nantes, *Le corps de Charles le Téméraire reconnu le lendemain de la bataille de Nancy*, et, à l'École des Beaux-Arts de Paris, une copie de lui d'après Titien, *Un mari poignardant sa femme.*

[2] 31 octobre 1836.

Une exposition de peinture ayant été organisée à Lyon, en 1836, par la Société des *Amis des Arts*, Flandrin fut heureux d'envoyer dans sa ville natale trois de ses premières œuvres. Il se réjouissait particulièrement du plaisir que cette vue causerait à son père.

Le tableau de *Dante* et la figure d'*Euripide* furent acquis par le musée de Lyon. Quant à la troisième toile, *le Berger*, Flandrin, apprenant que son ancien maître, Legendre Héral, voulait l'acheter, s'empressa de lui en faire hommage. L'excellent homme promit en échange à l'artiste de faire le buste de son père. « Le portrait de notre père, par lui ! écrivait Flandrin à son frère Auguste, oh ! mon Dieu, je ne saurais t'exprimer combien ça nous a fait de plaisir ! Dis-lui bien que je trouve mon *Berger* mieux placé que je n'eusse jamais osé l'espérer. Excuse-moi de ne pas lui écrire moi-même pour cela, mais j'ai la tête bien faible ; la fièvre me poursuit toujours[1]. »

En effet, Flandrin avait pris la fièvre au mois d'août 1836 et depuis cinq mois ce mal opiniâtre ne le quittait plus.

Les pensionnaires de l'Académie doivent, pendant leur séjour, faire une copie d'après un tableau de maître. C'est en s'acquittant de cette obligation, qui lui était douce, en copiant un fragment de l'*École d'Athènes*[2], que le jeune artiste, glacé par la fraîcheur du Vatican, contracta le mal qui devait tant nuire à ses travaux. Son frère Paul l'aida à finir l'œuvre entreprise.

Avant de venir à Rome, Flandrin, en faisant poser comme modèles quelques-uns de ses camarades d'atelier, avait ébauché une scène pastorale. Inspiré par Virgile, qu'il goûtait vivement, quoique à travers une traduction médiocre, il avait réuni dans un groupe gracieux les héros

[1] 19 décembre 1836.

[2] Exactement le *groupe de Pythagore*, dans le coin à gauche, au bas du tableau. Cette copie est à l'École des Beaux-Arts.

des Bucoliques, bergers musiciens et poètes, jeunes gens beaux et charmants, que sans doute, inconsciemment, il avait vus plus chastes et plus naïfs que l'antiquité ne les avait connus. Reprenant à Rome cette esquisse, l'artiste en caressa l'exécution avec tant de soin et d'amour qu'elle devint un petit tableau, un de ces petits *quadros* rêvés par André Chénier [1].

En 1837, Flandrin envoya donc à Paris sa *copie* et les *Bergers de Virgile*. Il y joignit un morceau d'étude d'un modelé magistral et que les connaisseurs peuvent apprécier au Louvre [2]. C'est une figure de jeune homme, assis au bord de la mer, le corps replié et la tête reposant sur les genoux.

Quel que fût le mérite de ces trois *envois*, ils ne répondaient certainement pas comme importance à ce que l'artiste aurait voulu faire, ni à ce qu'une partie du public attendait de lui. Louis Viardot dans *le Siècle* [3] le constatait avec aigreur. Il se plaignait « que M. Flandrin, seul soutien, seule gloire de l'École, n'eût donné à la fin de sa quatrième année d'études que des ouvrages qui semblent appartenir à la première et qu'il n'eût pas terminé sa mission à Rome par l'envoi de quelque composition. »

Le tableau, si impatiemment réclamé par la critique, était en train. Commencé dès le mois de juin 1836, il aurait dû être achevé avec l'année 1837, qui était la cinquième et dernière année de la pension de Flandrin. Mais la fièvre ne le permit pas et l'artiste, condamné à se reposer et même à changer d'air pendant plusieurs mois, dut prolonger son séjour à Rome jusqu'au milieu de 1838, pour achever son *envoi*.

[1] Ce tableau appartient aujourd'hui à M. Bodinier, sénateur de Maine-et-Loire, fils du camarade de Flandrin.

[2] Le titre est : *Le jeune homme accroupi*.

[3] 2 octobre 1837.

Cette fois le peintre qui devait plus tard décorer Saint-Germain-des-Prés, avait pris son sujet dans l'Évangile et choisi une scène douce et touchante entre toutes, celle dans laquelle des femmes présentent leurs petits enfants à Jésus-Christ pour qu'il les bénisse. Les disciples les repoussent, mais le Maître dit : « Laissez venir à moi les petits enfants, car, je vous le déclare, le royaume des cieux n'est fait que pour ceux qui leur ressemblent. »

En prenant pour idéal la divine naïveté de ce récit, qui parlait si éloquemment à son cœur, Flandrin sentait bien qu'il s'engageait dans une voie qui n'était pas celle de son maître. Ingres a traité plusieurs fois des sujets religieux, mais son inspiration était plus souvent païenne que chrétienne. Nous lisons dans une lettre de Flandrin à Ambroise Thomas : « Je vois cette scène-là fort belle. Le grand sens des paroles du Christ et le sentiment qui domine tout cela sont des choses magnifiques à exprimer, mais aussi c'est une entreprise effrayante. L'approbation que m'a donnée M. Ingres m'encourage beaucoup. Je craignais qu'il n'aimât mieux autre chose : au contraire, il a été enchanté [1]. »

La liberté que l'artiste avait prise dans le choix de son sujet, il la conserva avec un soin encore plus jaloux dans l'exécution. Il décida de ne montrer son tableau à personne, pas même à son maître, avant le complet achèvement. Paul seul était excepté. Un de ses camarades avait des mains superbes, que Flandrin enviait pour son Christ. Il servit de modèle à son ami, mais il dut consentir à poser les yeux bandés. La séance terminée, il insistait cependant pour qu'on lui permît un coup d'œil en retour de sa complaisance. Cette faveur lui fut accordée, mais seulement à l'heure où, si l'on voit bien quelque chose, on ne distingue plus rien. Oh ! s'écria le naïf admirateur, voici une tête de

[1] 14 juin 1836.

cheval ! Il désignait une draperie blanche sur l'épaule d'un disciple.

Le Christ est debout, drapé d'un ample manteau blanc ; il appuie ses mains sur la tête de deux jeunes enfants qui semblent tout heureux d'être arrivés jusqu'à lui et d'être si doucement accueillis. L'expression du Sauveur est légèrement rêveuse; il ne parle pas encore; son regard est empreint d'une noblesse sereine.

Deux jeunes mères agenouillées lui présentent leurs fils. Une autre apporte dans ses bras un ravissant poupon. Ces trois figures de femmes sont peut-être, dans cet ensemble si harmonieux, ce qui se détache avec le plus d'originalité. Par leur grâce délicate et chaste, par leur attitude naturelle et recueillie, elles parlent à l'âme en charmant le regard, quelque chose de virgilien se joint en elles à l'austérité du sentiment religieux. Ce sont des chrétiennes et ce sont aussi des mères pleines de tendresse. Il semble que dans ces pures et nobles figures, Flandrin ait préludé aux multiples créations que son pinceau devait répandre plus tard sur les murs de nos églises. Signalons encore, pour leur grâce naïve, ce joli enfant qui tend les bras avec élan vers le Christ et, au second plan, une jeune lavandière qui se retourne vers le groupe principal. Les apôtres ont tous du caractère. Quelques-uns paraîtront sans doute trop calmes et d'un type un peu général. Mais ceux qui écartent les enfants avec rudesse échappent complètement à ce reproche. Le disciple bien-aimé, qui a pressenti les paroles de Jésus et qui regarde son Maître dans une sorte d'extase, est d'un heureux sentiment. Derrière les personnages, une petite ville s'étage avec pittoresque sur une colline.

Cette œuvre fermait dignement la série des envois de Flandrin. Son talent s'était successivement exercé par des études comme *Politès*, *le Berger*, *Euripide*, le *Jeune homme accroupi* et affirmé dans des œuvres de plus en plus impor-



Jésus et les petits enfants.

Tableau peint à Rome, 1838.

(Musée de Lisieux.)

cheval ! Il désignait une [illegible] l'épaule d'un disciple.

Le Christ est debout [illegible] il appuie [illegible] qui semblait [illegible] doucement [illegible] légèrement [illegible] son regard est empreint [illegible]

[illegible] leurs fils, [illegible] poupon. Ces [illegible] dans cet ensemble [illegible] le plus d'originalité. Par leur grâce [illegible] par leur attitude naturelle et [illegible], elles parlent à l'âme en charmant le regard, quelque chose de [illegible] à l'austérité du sentiment religieux. Ce [illegible] et ce sont aussi des mères pleines [illegible] que dans ces [illegible] grâce [illegible] vers le Christ [illegible] qui se retourne vers [illegible] ont tous du caractère. Quelques-uns [illegible] trop calmes et d'un type un peu [illegible] les enfants avec rudesse [illegible] à ce reproche. Le disciple bien-aimé, qui [illegible] de Jésus et qui regarde son Maître dans [illegible] est d'un heureux sentiment. Derrière les [illegible] petite fille s'étage avec pittoresque sur [illegible]

Cette œuvre fermait [illegible] série des œuvres de Flandrin. Son talent s'était [illegible] par des études comme *Polités*, *le Berger* [illegible] affirmé dans des [illegible]



tantes comme *Dante visitant les Envieux*, *saint Clair guérissant les aveugles*, *Jésus bénissant les enfants*. Surtout l'artiste avait trouvé sa voie : de la légende de Thésée, par l'intermédiaire d'Homère, il était venu à Virgile, de Virgile à Dante et de Dante à l'Évangile.

* * *

La vie tranquille et studieuse qu'il menait à Rome, dans ce milieu si artistique, enchantait Flandrin. Il avait auprès de lui son maître vénéré, son frère Paul et pour amis des hommes aussi distingués par le cœur que par le talent, dont les noms étaient Ambroise Thomas, Victor Baltard, Eugène Oudiné, pour ne citer que les plus intimes. Les journées, fort laborieuses, paraissaient courtes. Le travail était d'ailleurs coupé par des repos variés, amicales et joyeuses conversations, parties de disque dans les allées droites et longues de la Villa, promenades au Pincio et autres lieux.

Souvent, le soir, on se réunissait chez le directeur. Aux brillantes fêtes mondaines données par Horace Vernet avaient succédé, avec M. et Mme Ingres, des réunions toutes simples et intimes. On y faisait beaucoup de musique, Ambroise Thomas se mettait au piano. Ingres prenait souvent son violon; mais jamais il ne montrait pour son talent d'amateur cette infatuation ridicule dont la légende traîne partout. Son enthousiasme débordant pour les maîtres qu'il interprétait, aura fait illusion sur ce point à quelque observateur superficiel.

Il traitait les pensionnaires comme ses enfants. Le 31 décembre à minuit, il proclamait la nouvelle année et donnait le signal d'une embrassade générale.

Le dessin tenait naturellement sa place dans ces petites soirées. Les frères Flandrin faisaient à la plume, sous forme de charges plaisantes, la chronique de la vie des pension-

naires. Ingres, tout le premier, s'amusait de ces joyeuses improvisations, il les recueillait pieusement et les collait de sa main sur un album spécial.

De temps en temps on s'en allait en excursion aux environs de Rome, à Tivoli, à Subiaco, à Albano. Ces promenades par bandes, quelquefois sur des mules peu dociles, présentaient souvent des incidents comiques. Les impressions artistiques ne manquaient pas non plus. Flandrin avait une prédilection pour le val de l'Ariccia et le lac de Nemi. La poésie de ces admirables sites produisait chez lui une sorte de ravissement. Il écrivait un jour au retour d'une excursion de ce côté : « Jamais je n'ai vu la nature plus calme et plus heureuse. La lumière du soleil était douce, des vapeurs formaient au ciel de longues lignes blanches et dorées; la mer était bleue. Du milieu des champs de grandes fumées se laissaient doucement pousser par le vent et contrastaient bien heureusement avec les feuillages jaunis de la plupart des arbres. Mais ce qui surtout nous réjouissait le cœur, c'étaient les voix des jeunes filles, qui s'élevaient et de loin en loin se répondaient. On faisait la cueillette des olives. Montées sur de longues échelles, au haut des arbres, au fond du vallon, partout, elles faisaient retentir l'air de ces chansons dont la monotonie et la naïveté ont un grand charme [1]. »

Bien que retenu le plus souvent à Rome, Flandrin profita de son séjour pour visiter les principales villes de l'Italie, tant au nord qu'au sud. Il fit un voyage en Lombardie et à Venise, un autre à Naples, plusieurs en Toscane.

Dès son arrivée en Italie, il avait été séduit par Florence. En 1835, il retourna en Toscane, voyageant à pied, en artiste et s'arrêtant aux bons endroits, pour dessiner. Cette tournée, qui dura deux mois, fut riche en souvenirs, en cro-

[1] Journal de H. Flandrin, 17 décembre 1836.

quis, en études. Malheureusement le journal de Flandrin présente une lacune à cette époque.

En 1837, nouveau voyage, mais dans des conditions fâcheuses. Flandrin, qui avait eu la fièvre pendant près d'un an (août 1836-mai 1837), venait, après deux mois de répit, d'être ressaisi par ce mal tenace. Tous ses amis lui conseillaient de voyager pour couper sa fièvre. Au moment du départ, le choléra fit son apparition à Rome. Cependant on ne supposait pas que le fléau dût prendre de redoutables proportions. « Nous pensions, écrivait Flandrin, que cette alerte pouvait n'être que comme les trente ou quarante que nous avons eues depuis que je suis à Rome. » Nos artistes, partis au nombre de six, sont bientôt arrêtés à la frontière de Toscane par un cordon sanitaire. Il leur faut faire quarantaine pendant quatorze jours. Plutôt que de rester tout ce temps à Acquapendente, ville de peu d'attraits, ils se rabattent sur Pérouse. Là, ils apprennent que le choléra fait rage à Rome et qu'une des premières victimes a été Sigalon « cet homme si aimé et si estimé, à qui il restait encore quelques jours pour finir un travail de cinq ans, poursuivi avec le courage le plus admirable ». — « Il est mort et cette nouvelle nous a plongés dans un vrai chagrin. Oh! que je regrette d'avoir quitté M. Ingres et l'Académie dans ces affreuses circonstances!

« Cependant, comme il était impossible de retourner et que la fin de notre quarantaine était arrivée, nous partîmes pour Florence. Arrivés à la frontière, on nous fit signe de retourner en arrière et des soldats vinrent pour nous arrêter. Cependant, après beaucoup de débats, nous fûmes admis.

« Nous dînions deux heures plus tard à Arezzo; nous étions heureux d'avoir enfin franchi la frontière toscane, lorsque inopinément on vint nous avertir que le choléra venait d'éclater à Florence. Juge de l'effet de cette jolie

nouvelle. Cependant nous étions trop avancés et nous continuâmes[1]. »

Le fléau fut d'ailleurs conjuré, mais ces alertes continuelles ne sont pas de nature à réchauffer l'enthousiasme artistique et l'on comprend que Pérouse ait moins plu à Flandrin que lors de son premier voyage, « malgré les mille belles choses qu'elle contient. » Cependant Assise et son fameux couvent lui font plus d'effet encore. En 1835, il avait été déjà « émerveillé » par sa visite à *San-Francesco.* « C'est non seulement la plus grande réunion de peintures de cette école que j'aie jamais vue, mais encore ce sont celles qui m'ont peut-être le plus touché! Cimabue et Giotto y sont d'une hauteur étonnante. Nous n'avons pas pu y travailler beaucoup et nous sommes partis nous promettant bien d'y revenir faire un voyage exprès. » En 1837, il note sur son journal ces simples mots : « Nous allons passer deux jours à Assise. Les peintures sont pour moi plus belles que jamais. Nous travaillons un peu. »

Après une dizaine de jours donnés à Florence, nos voyageurs se décident à pousser au nord vers Bologne, Ferrare, Padoue et Venise.

Cette dernière ville, avec l'aspect unique de ses canaux et de ses gondoles, produisit sur Flandrin une impression profonde. « Ces palais, ces maisons qui plongent sur l'eau et qui s'y baignent, cette gondole tendue de noir qui glisse et d'où ne sort d'autre bruit que le cri mélancolique du gondolier pour avertir celui qui pourrait arriver d'un autre canal, c'est triste, mais cette tristesse a un charme. »

Il y reste dix jours, toujours admirant. « Nous ne pouvons nous lasser d'aller de la *piazza* dans Saint-Marc et de Saint-Marc à la *piazzetta*... » En partant, il adressa à cette

[1] Lettre à Auguste Flandrin, 24 août 1837.

ville étrange un tendre adieu. « *Addio, Venezia mia bella*[1] ! »

Repassant à Padoue, il « dévore les Titiens, les Mantegnas, mais surtout les Giottos de *Santa Maria nell' arena.* » « Quel bijou que cette chapelle ! quelle blonde et douce harmonie[2] ! » — « Giotto ne s'est jamais élevé plus haut pour la force de l'expression et la beauté du style. »

A Mantoue, les compositions de Jules Romain au palais du Té lui réservent une grande émotion artistique. Le disciple de Raphaël lui apparaît là « grand comme les antiques. » — « Il a toute leur grâce, toute leur souplesse. Oh ! que n'ai-je pu emporter, dessiner tout cela ! Quelle leçon si on pouvait de cela garder une impression bien durable ou plutôt une mémoire fidèle ! »

En repassant à Florence, Flandrin, qui voyait cette ville pour la quatrième fois, semble plus ravi que jamais. « Nous allons à la galerie des Offices et c'est heureusement un des jours où la peinture me touche. J'éprouve à revoir tout cela une joie indicible. Raphaël ! Oh ! Raphaël ! Après une ou deux heures de repos, nous allons au palais Pitti (la *Madona alla Seggiola*, l'autre Madone au voile bleu, le portrait de *Léon X*, la *Vision d'Ezéchiel*). Oh ! là nous ne pouvons plus nous lasser de voir et de revoir. Un gardien, frappé de cela, vient nous ouvrir le cadre vitré qui recouvre cette merveille et nous la montre dans tout son éclat. Pour la première fois nous voyons la Madone du grand duc : c'est la beauté et la pureté mêmes. Nous en sortons, ne pouvant plus suffire à admirer[3]. »

Flandrin devait encore repasser une fois à Florence, en 1838, pour montrer cette chère ville à son frère Auguste qui était venu le rejoindre.

[1] Journal d'H. Flandrin.
[2] Lettre à Eug. Roger, 11 octobre 1837.
[3] Journal d'H. Flandrin.

Naples ne produisit pas, tant s'en faut, sur notre artiste une impression semblable, malgré l'enchantement de son golfe et les richesses de son musée, malgré le voisinage du Vésuve, d'Herculanum et de Pompéi. Il ne se sentit pas ému et pris comme il l'avait été ailleurs. La nature était sans doute magnifique, les souvenirs de l'antiquité imposants, mais la ville même lui paraissait sans caractère. Il n'y trouvait pas les traces d'un grand artiste qui parlât à son cœur, ni Raphaël ni Giotto. Peut-être était-il encore sous le charme de Rome, qu'il venait de quitter pour retourner en France et qu'il regrettait toujours.

Il s'était attaché à cette ville avec une force étrange. Déjà en 1836 il parlait ainsi à Lacuria de son amour pour Rome. « Oh ! voyez-vous, c'est inexprimable. J'aime bien la France, elle qui a mes parents, mes amis ; sans doute je l'aime bien mieux. Oh ! c'est certain ! Mais quand je pense à quitter ici, ça me pince le cœur. Quand, de ma fenêtre seulement je vois cette belle plaine, puis cette belle chaîne de la Sabine, ces belles montagnes avec leurs vieux noms, leurs noms antiques, plus près de moi notre beau jardin et enfin le délicieux palais dont j'habite une aile ; quand je vois tout cela d'une seule de mes fenêtres et que, me retournant de l'autre côté, je vois et domine toute la ville, avec la ligne de la mer pour horizon, oh ! voyez-vous, quand je pense qu'il faudra laisser, quitter tout cela, ça me fait mal[1]. »

Aussi quel chagrin, quand le dernier jour arriva ! C'était le 4 juin 1838. La veille au soir, malgré les efforts que l'on avait faits, le salon du directeur s'était trouvé triste. Ingres, gêné par la présence de quelques étrangers, avait entraîné le jeune peintre dans l'embrasure d'une fenêtre ; là, tout entiers à la pensée de la séparation, maître et élève étaient restés longtemps silencieux.

[1] 24 mars 1836. La répétition inconsciente du mot *beau* dans ce passage trahit les préoccupations de l'artiste.

Le lendemain matin, vingt-trois pensionnaires accompagnaient Flandrin jusqu'à la voiture qui devait l'emmener. « J'ai eu assez de courage le long du chemin ; mais, lorsque la voiture paraît et que décidément il faut quitter, les larmes me suffoquent et je ne peux plus les retenir... Je les embrasse tous, entre dans la voiture et leur tends encore la main : presque tous la prennent à la fois. Enfin on roule et le dernier adieu se donne de la main et du chapeau[1]. »

Hélas ! à son retour en France, Flandrin ne devait pas goûter la consolation de revoir son père. L'excellent homme s'était éteint, le 2 janvier 1838, entre sa femme et son fils aîné, en bénissant les chers absents. Et cette mort fut pour ceux-ci d'autant plus cruelle qu'ils étaient plus près de leur retour, et qu'aux termes mêmes du règlement, la pension d'Hippolyte Flandrin avait pris fin le 31 décembre 1837.

Le jeune artiste avait l'impression que son père lui échappait au moment même où il allait l'embrasser. Il se reprochait sa trop longue absence. Il appelait temps perdu, le temps passé loin des siens, sans pouvoir les aider. Scrupules injustes d'une conscience délicate ! Quoi qu'il en pût dire dans l'excès de sa douleur, il n'avait pas perdu son temps à Rome. Il en rapportait un talent tout armé, une âme plus ouverte que jamais aux impressions artistiques.

[1] Journal d'H. Flandrin.

CHAPITRE IV

RETOUR DE ROME. PREMIERS TRAVAUX DE FLANDRIN

A Rome, pendant cinq années, Flandrin avait travaillé sans préoccupation matérielle, dans la compagnie d'artistes qui étaient pour lui autant d'amis. A Paris, il se trouvait aux prises avec les difficultés de la vie pratique, il lui fallait se faire une place, fendre la foule des talents et s'imposer à l'attention de ceux qui distribuent les commandes, lutte violente dont on ne peut sortir sans quelque meurtrissure. Bien que Flandrin se trouvât, en somme, dans une position privilégiée et que, par la suite, sa destinée ne lui ait pas fourni beaucoup de sujets de plaintes, le premier choc fut assez rude.

Ah ! sans doute, il était trempé par les épreuves de sa première jeunesse. Pour avoir confiance dans l'avenir, il lui suffisait de se rappeler le passé. Mais, plus avancé dans la vie, il avait, malgré sa modestie, pris conscience de sa valeur et devait ressentir plus vivement les déceptions et les découragements de la première heure.

Heureusement il trouvait à Paris, pour le réconforter, son cher Ambroise Thomas, et, pour le conseiller, Edouard Gatteaux. Le premier lui donna l'hospitalité, ainsi qu'à Paul, pendant plusieurs semaines. Le second, ami d'Ingres, artiste distingué, sculpteur et graveur en médailles, fut pour lui d'un secours inappréciable. Homme de goût, il ne

se contentait pas d'amasser cette magnifique collection qui a enrichi le Louvre, il savait distinguer les hommes de mérite.

Son influence sur le Conseil municipal, dont il faisait partie, la haute estime dans laquelle il était tenu par le préfet de la Seine, M. de Rambuteau, lui permettaient d'attirer l'attention de l'administration sur ceux qu'il en jugeait dignes et de jouer un rôle important dans le monde des arts. Hippolyte Flandrin lui dut beaucoup, comme il l'a toujours proclamé ; nous sommes heureux nous-même de le répéter après lui[1].

Les premiers soucis de Flandrin lui vinrent de son tableau, *Jésus et les enfants*, qui devait être exposé à l'École des Beaux-Arts avec les *Envois* de 1838. Cette exposition n'eut lieu que le 20 octobre, et Flandrin, venu à Paris dès le mois de septembre pour surveiller le déballage de son œuvre, perdit un mois à l'attendre. Il souffrit de ce retard et de ceux que forcément son installation allait entraîner.

« Je serai encore deux mois sans rien faire, j'en suis sûr,

[1] Voici en effet en quels termes, plus tard, en 1843, Flandrin désignait à sa mère Édouard Gatteaux : « M. Gatteaux est l'ami intime de M. Ingres, artiste distingué et membre du Conseil municipal de Paris. Sa belle fortune, son talent et surtout sa réputation d'honnête homme ont donné à son nom une influence dont il ne se sert que pour faire le bien. Quant à moi, je lui dois mes travaux de Saint-Séverin et de Saint-Germain-des-Prés, je m'en souviendrai toujours. » 25 février 1843.

Un homme, qui était lui-même un artiste et un collectionneur du meilleur goût, Charles Timbal, rendait ainsi hommage à Édouard Gatteaux, en 1874 :

« C'est à lui certainement que l'on doit faire remonter pour la plus grande part l'honneur d'avoir relevé le niveau des arts dans Paris. M. Gatteaux comptait parmi les membres les plus autorisés de la Commission (des Beaux-Arts), et M. de Rambuteau aimait à le consulter. Artiste de talent, possesseur d'une belle fortune, dont il faisait le plus intelligent usage, il avait promis à tous les élèves d'Ingres l'intérêt, presque la même amitié qu'il portait à l'illustre peintre. Tous ceux qui revenaient de Rome sous la garantie du directeur, étaient très bien reçus chez lui, et dans son cœur il se vouait à eux sans ostentation et sans exigences. »

Ch. Timbal. Notice sur V. Baltard, dans *Notes et causeries sur l'art et les artistes*, p. 501.

et vraiment ça me tue : l'ennui me prend. Je suis comme quelqu'un qui a faim, mais si on me fait trop attendre, la faim peut me passer[1]. »

Il est vrai que l'exposition de son œuvre valut à Flandrin des témoignages particulièrement flatteurs. Le célèbre Ary Scheffer, alors dans tout l'éclat de sa gloire, s'arrêta devant son tableau, puis, s'approchant de l'auteur, il lui fit compliment et ajouta d'un ton ému : « On ne m'a rien appris. Que n'ai-je étudié auprès d'un maître comme le vôtre ! » Rien ne pouvait être plus doux au cœur de Flandrin qu'un pareil témoignage, qui s'adressait à ses doctrines plus encore qu'à son talent.

Mais qu'allait-on faire de ce tableau que le Ministère venait d'acheter, à un prix très peu élevé, il est vrai[2] ? On n'en savait rien. Il fut question de l'envoyer à Fécamp : on se demande pourquoi. Guizot le voulait pour sa bonne ville de Lisieux.

« Tu vois, écrivait Flandrin à son frère, la faveur est grande, ils ne pensent pas que je puisse la refuser, puisqu'ils ne savent qu'en faire, et cependant ils me l'achètent ! Ils m'en débarrassent[3]. »

Dans son dépit, il fut tenté de refuser les offres médiocrement avantageuses du Ministère, il eût voulu pouvoir répondre à qui de droit : « Mon tableau est vendu ou près de se vendre à un beaucoup plus haut prix. » Heureusement Gatteaux était là : il représenta à son jeune ami qu'un tel coup de tête, sans émouvoir beaucoup le Ministère, lui causerait à lui-même le plus grand préjudice. Ce serait se rayer soi-même de la liste des travaux qui pourraient être distribués plus tard.

[1] 4 octobre 1838.

[2] 3 000 francs. Le tableau de Dante, beaucoup moins important et cédé à la ville de Lyon, à un prix de complaisance, avait été cédé au même prix.

[3] 3 décembre 1838.

Cependant Flandrin faisait des démarches pour que son œuvre fût placée au musée de Lyon ; mais il était mauvais solliciteur. Fulchiron, député du Rhône, chez qui il s'était présenté, s'écria d'une voix pathétique : « Vous allez jeter la zizanie parmi les députés ! »

« S'il fallait que ça dure, je ne pourrais pas vivre, je ne pourrais pas y résister. Oh ! chère Rome, où es-tu ? Mais ici, se voir traiter avec si peu d'égards et devoir par calcul remercier des offres misérables que l'on vous fait[1] ! »

Le malheureux tableau restant toujours sans destination, on permit à l'auteur de l'exposer au Salon de 1839, mais il fut mal placé : nouvelle mortification pour l'artiste.

« Mon tableau si bien accueilli, si fêté et qui attirait dans mon atelier une foule continuelle, n'a pas eu les honneurs du Grand salon. Il est perché tout en haut de la grande galerie, fenêtre dessus, fenêtre en face : ce n'est plus qu'un miroir et le peu qu'on en voit, produit le plus mauvais effet. J'aurais même désiré qu'il fût plus mal encore, car au moins on n'aurait pas prétendu le juger de là[2]. »

Enfin l'œuvre de Flandrin fut expédiée à Lisieux, et ce qui étonnera sans doute le plus le lecteur, ce n'est pas qu'en 1839 on ait relégué là-bas le tableau le plus important que Flandrin ait jamais fait sur toile, mais c'est qu'il y soit encore aujourd'hui, alors que le Louvre ne possède de son auteur que deux portraits et une figure d'étude.

Cependant Flandrin s'était installé, avec son frère, au mois de septembre 1839, dans la maison qu'il devait habiter jusqu'à la fin de sa vie[3] et qui, située au n° 14 de

[1] 6 janvier 1839.

[2] 11 mars 1839.

[3] Flandrin occupa successivement trois appartements dans cette maison. Mais il conserva toujours le même atelier qui fut relié à son nouvel appartement, à la hauteur du troisième étage, par une légère passerelle recouverte d'une galerie vitrée.

la rue de l'Abbaye, se trouve, par une singulière prédestination, tout auprès de cette église Saint-Germain-des-Prés qu'il devait décorer plus tard. L'emménagement avait nécessité des frais, les économies fort maigres de l'artiste se trouvaient épuisées. Son frère Paul, dont les paysages n'étaient payés que d'éloges, ne pouvait l'aider.

Le Salon de 1839 venait de se fermer, sans que les œuvres des deux frères eussent été l'objet de la moindre proposition du Ministère ou de la Maison du roi. Il eût fallu être appuyé.

« Nous sommes loin de l'être. Nous connaissons beaucoup de monde pourtant, mais dans ce monde personne ne parle pour nous, et quant à demander moi-même, je ne le ferai jamais [1]. »

Pour se procurer quelque ressource, Flandrin avait repris une figure d'étude, peinte autrefois en Italie et qui avait même trouvé place, au troisième plan, dans son tableau de *Jésus*.

C'était une femme de la campagne romaine, assise et pleurant auprès de son enfant malade. Revenant à ce motif, Flandrin en avait formé un petit tableau.

« J'espérais, écrivait-il, recevoir cinq cents francs d'un monsieur pour qui je l'avais fait, mais qui, étant venu le voir, a trouvé le sujet trop triste. Alors, je l'ai tout de suite tiré d'embarras, en lui disant que je le gardais, ce qui pourtant ne m'arrangeait guère, puisque depuis longtemps je comptais sur cet argent [2]. »

A quelque temps de là, il expédiait à son frère Auguste l'œuvre en question avec ces mots : « Si tu pouvais m'avoir de ça quatre ou cinq cents francs, ça me ferait grand bien. »

C'est dans ces circonstances qu'il peignit pour le musée

[1] 17 mai 1839.
[2] Même lettre.

de Versailles quatre copies de portraits anciens, entre autres celui de Diane de Poitiers, attribué à Primatice.

Cependant il était à la veille d'obtenir une importante commande, qui fut pour lui l'occasion de se faire connaître : la décoration d'une chapelle dans l'église Saint-Séverin. Nul doute que Gatteaux ne fût pour beaucoup dans cet heureux événement.

Dès le mois de février 1839, il en est question dans les lettres de Flandrin, mais comme d'une simple éventualité.

« Je te dirai, entre nous et la maman, qu'il est question de me donner une chapelle à Saint-Séverin, très mal payée à ce qu'on dit, mais il y a de quoi faire quelque chose de bon, et pour le moment c'est à ça que je dois penser[1]. »

Le projet de décoration présenté par l'artiste fut agréé et quelques mois plus tard il se mettait à l'œuvre.

Le temps[2] n'était plus où, pour orner les églises, on se contentait de suspendre aux murailles de lourds tableaux chargés de leurs cadres. On commençait à revenir aux traditions de la peinture murale. Mais ce retour était lent et timide : on n'osait pas encore, semble-t-il, confier à un seul artiste une décoration d'ensemble, on le parquait dans un coin de l'édifice, on ne lui demandait qu'un fragment. C'était peu, mais cet étroit champ clos était assez grand pour y faire ses preuves, et, plus tard, H. Flandrin devait voir s'étendre, avec sa réputation, les espaces qu'il couvrirait de son pinceau.

L'église Saint-Séverin, une des plus séduisantes pour ceux qui aiment les arts, est bâtie dans ce style gracieux

[1] 13 février 1839. Le prix fut de 8 000 francs.

[2] Sous ce titre : *Vingt-cinq ans de travaux dans les églises parisiennes*, a paru dans le *Mois Littéraire et Pittoresque* (septembre 1899) un article sur les décorations d'Hippolyte Flandrin à Saint-Séverin, Saint-Germain-des-Prés et Saint-Vincent de Paul. Le texte en est emprunté au présent ouvrage.

qui est propre au xve siècle. Peut-être aujourd'hui le dilettante rêverait-il d'y trouver des peintures dans le goût de l'époque, dans le sentiment naïf des contemporains de Charles VIII et de Louis XII, et traitées selon les procédés des miniaturistes. Nous croyons que M. Boutet de Monvel, qui nous montrait naguère de si curieux panneaux décoratifs pour l'église de Domrémy, n'hésiterait pas en pareil cas, et, sans doute, l'entreprise serait intéressante.

Disons tout de suite que l'idée n'en vint jamais à Flandrin, qui certainement l'aurait désapprouvée. Il admirait trop religieusement l'art antique et les grands génies de la Renaissance pour leur préférer d'autres modèles, et il était trop sincère pour se plier à ces feintes et à ces hypocrisies qu'exige le pastiche. Reproduire intentionnellement des fautes de dessin, des erreurs de perspective, pour donner l'illusion d'une autre époque, lui eût paru une fantaisie misérable. Il ne voulait imiter qu'au-dessus de lui. Certes, il professait une vive admiration pour les artistes du *Quattro Cento* italien, qu'il avait étudiés avec attendrissement, il aimait à s'en souvenir et prétendait s'en inspirer, mais à condition de revêtir leurs pensées d'une forme moderne et tout à fait personnelle[1].

Il faut une certaine dose de scepticisme, ou du moins un détachement d'esprit que seules peuvent donner des habi-

[1] Il n'admettait pas qu'on prît à un artiste ou à une époque sa manière pour se l'approprier. La question de forme lui paraissait beaucoup trop importante pour qu'on eût le droit de s'en désintéresser ainsi. Voici ce que, six ans auparavant, il écrivait de Rome après une visite à l'atelier d'Overbeck. Il s'agissait d'une composition du peintre allemand, représentant la renaissance des arts et des sciences sous l'influence de la religion : « Je trouve cela beau et bien pensé ; mais pour le rendre, Overbeck emploie des moyens qui ne sont pas à lui. Il se sert tout à fait de l'enveloppe des vieux maîtres. Il observe la nature : mais, de son aveu, il ne l'a presque jamais devant les yeux lorsqu'il travaille. D'ailleurs, il ne tient pas à faire de la peinture, il ne tient qu'à rendre ses idées, à les écrire. Je crois qu'il a tort ; car, s'il veut se servir de la peinture pour écrire ses idées, plus le moyen sera vrai et correct, mieux elles seront rendues. » (Lettre du 23 avril 1833.)

tudes critiques, pour adopter ainsi à volonté un style ou un autre. Flandrin était un homme profondément convaincu. Tout modeste qu'il était pour lui-même, il croyait à l'excellence de son école.

Bien loin de songer à emprunter la manière de tel ou tel maître, il ne se croyait pas même permis d'en avoir une à lui. Il se faisait petit et docile devant la nature. Jamais il n'avait dessiné une figure sans l'aide du modèle, et, dans ses patientes études, il se montrait d'une exigence excessive pour lui- même, ne s'épargnant aucun effort jusqu'à ce qu'il se fût rapproché aussi près que possible de l'idéal entrevu par lui et poursuivi avec passion.

Cela ne l'empêchait pas de mettre dans ses œuvres autre chose qu'une correction purement plastique. Appelé à représenter des scènes religieuses, il avait le bonheur d'être tout entier acquis à cette foi, dont il devait exprimer les symboles. Ses croyances intimes vivifiaient son talent.

Ah ! sans doute, nous touchons ici à une question délicate. Le domaine des consciences est un domaine réservé. La foi ne se commande pas. Il est impossible, dans un temps comme le nôtre, d'en exiger la profession de tous ceux qui concourent à la décoration de nos églises. Comment d'ailleurs ne pas rendre justice à tant d'hommes distingués qui ont su, à force de conscience professionnelle et de naturelle élévation, suppléer dans une certaine mesure aux convictions religieuses qui leur manquaient et dont quelquefois ils étaient les premiers à regretter l'absence? Ne soyons donc pas exclusifs et ne chassons pas de la Maison de Dieu ceux qui s'y présentent avec respect et bonne volonté.

Mais quand, à des aptitudes artistiques cultivées par une éducation exceptionnelle, vient s'ajouter une foi sincère et spontanée, quelle belle rencontre pour l'art religieux ! Hippolyte Flandrin ne faisait pas étalage de ses sentiments ; sans les cacher, il les renfermait dans son cœur avec une

prudente réserve. Mais ils s'en échappaient naturellement lorsque l'artiste interprétait les pensées habituelles du croyant. « Mon Dieu, vous m'avez inondé de joie par le spectacle de vos ouvrages et je serai ravi en célébrant les œuvres de vos mains[1]. » Ce verset de l'Écriture, que Flandrin avait écrit sur le mur de son atelier à Rome, domine et éclaire toute sa vie. Les œuvres de la main divine, ce sont sans doute les beautés de la nature qui charment tous les artistes, mais ce sont aussi et plus spécialement les opérations de la Grâce, se manifestant dans la vie du Christ et de ses saints, œuvres magnifiques dont l'artiste chrétien cherche à saisir et fixer la beauté.

La chapelle qu'il s'agissait de décorer est étroite et haute[2], dimensions peu favorables au déploiement de personnages et de scènes. Flandrin prit le parti franc de peindre de chaque côté deux compositions superposées. Les sujets furent empruntés à la vie de l'apôtre saint Jean, à qui la chapelle est consacrée : à gauche, en bas, la *Cène*, où le disciple bien-aimé occupe une place d'honneur ; au-dessus, l'apôtre écrivant *l'Apocalypse*, sous la dictée d'un ange ; à droite, en bas, *le Martyre* du saint vieillard, qui, jeté dans une chaudière, est miraculeusement préservé ; au-dessus, *la Vocation* de Jean et de son frère Jacques, qui abandonnent leur barque pour suivre Jésus. Cette disposition en compartiments, et pour ainsi dire en étages, ne va pas sans inconvénients : l'œil et l'esprit hésitent entre ces quatre tableaux si rapprochés. Mais, s'il y a là un défaut, il n'ôte rien au mérite de chacune des compositions, qui toutes, d'ailleurs, s'harmonisent entre elles[3].

[1] « Quia delectasti me, Domine, in factura tua, et in operibus manuum tuarum exultabo. » Ps. XCI, 4.

[2] La surface à décorer était haute de 3m,15 et large de 1m,90.

[3] Disons nettement que ces peintures ne sont pas des *fresques*, comme on les appelle souvent à tort, non plus que les peintures plus tard exécutées par Flandrin. Toutes sont faites *à la cire*, suivant un procédé qui

Le ton de la peinture est d'une austérité indéniable. Mais n'oublions pas que la peinture murale a ses exigences, entre autres l'atténuation systématique des tons. De nos jours, Puvis de Chavannes, M. Henri Martin et d'autres ont fait prévaloir dans ce genre des partis pris de tonalités encore plus blanches.

Il faut évidemment que l'artiste qui décore un monument renonce à ces reliefs qui trompent l'œil et lui font voir plusieurs plans sur une même surface. Faute de ce sacrifice, la muraille paraît percée ou bosselée, les lignes de l'architecture brisées. Pareil désintéressement était facile à Flandrin, qui attachait beaucoup moins d'importance à la couleur qu'au dessin, à l'ordonnance, au sentiment.

Sur ces derniers points, si difficile qu'on fût, comment ne pas se trouver satisfait? Voyez le tableau de la *Cène*. A la gravité des attitudes, à la tristesse répandue sur les visages, on sent que l'heure est solennelle. Jésus vient de prononcer les paroles accusatrices : « Un de vous me trahira. » Judas s'est levé et se retire. Le disciple bien-aimé repose sur le sein de son Maître.

L'œil s'arrête avec complaisance sur ce geste plein d'abandon et d'amoureuse adoration, inspiré par l'étude du texte évangélique[1] et qui, pour le chrétien, symbolise les douces effusions de la communion. Ne pourrait-on aussi voir dans ce bel adolescent, dont la grâce est illuminée d'un reflet divin, un autre emblème, celui de l'art chrétien lui-même, qui vient se vivifier à la source des divines inspirations?

Dans le *Martyre de saint Jean*, on remarque surtout le groupe des assistants qui, voyant l'auguste vieillard sur-

avait d'abord effrayé l'artiste, mais pour lequel il se décida à cause de l'aspect mat qui en résulte. « Ça a mille difficultés et longueurs, mais ça ne brille pas, c'est là sa plus éminente qualité. » (Lettre à Auguste, 21 novembre 1839). Flandrin est resté fidèle à ce procédé pour ses peintures murales, mais il s'en est plaint souvent.

[1] Joann., XIII, 23.

vivre à son supplice et les flammes du bûcher se retourner contre ses bourreaux, manifeste ses sentiments. Une jeune femme est là toute frissonnante d'émotion avec son enfant et son mari, et cette douce et belle personnification de la famille contraste heureusement avec l'horreur du spectacle. Cette composition, « extrêmement animée, sans la moindre confusion »[1], forme un digne pendant au tableau de *La Cène*. Elle est moins connue mais plus riche de détails et d'une ordonnance plus ample.

Le groupe de saint Jean et de l'ange qui lui dicte l'Apocalypse montre un élan superbe. Le messager divin, les ailes déployées, le geste impérieux, a une autorité souveraine. L'artiste avoue dans une de ses lettres que la tête de cet ange lui a coûté des peines incroyables. Faut-il s'en étonner? Ingres disait qu'il faut avoir la fièvre de son art et en rêver la nuit : Flandrin a cherché en gémissant la vision terrible et triomphante qui devait exprimer le caractère de l'inspiration prophétique.

Quant à la scène de *la Vocation*, elle est d'une simplicité puissante. Ces deux jeunes gens qui, fascinés par Jésus, rejettent leurs filets et montent sur le rivage, mériteraient d'être plus connus. Ils devraient être une des images favorites de ceux qui, à l'imitation de l'apôtre, ont tout quitté pour suivre le maître.

L'étude des cartons de l'artiste nous permet de pénétrer dans ses méthodes de travail. Nous y voyons d'abord avec quelle passion il recherchait la justesse des attitudes et des mouvements.

C'était lui-même qui posait le premier pour les plus importants de ses personnages et les plus difficiles de leurs

[1] Nous empruntons cette expression à un compte rendu qui parut alors dans l'*Univers*. L'auteur, Bertrand de Saint-Germain, était un homme de goût quine connaissait pas encore Hipp. Flandrin, mais qui se lia plus tard avec lui. Il était médecin.

Martyre de saint Jean.

(Carton pour la chapelle de Saint-Séverin, 1841.)

[illegible] moins [illegible] au tableau de *La Cène* [illegible] plus riche en détails et d'un [illegible]

Le groupe de saint Jean et de l'ange qui lui dicte l'Apocalypse [illegible] Jean [illegible]. Le messager divin, les ailes déployées, le geste impérieux, a une solennité souveraine. L'artiste [illegible] dans une de ses lettres que la tête de cet ange lui a coûté des peines incroyables. Faut-il s'en étonner? Ingres disait qu'il faut avoir la fièvre de son art et en rêver la nuit : Flandrin a cherché [illegible] la vision terrible et triomphante qui devait exprimer le caractère de l'inspiration prophétique.

Quant à la scène de la *Vocation*, elle est d'une [illegible] puissante. Ces deux jeunes gens qui, [illegible] rejettent leurs filets et marchent sur le rivage [illegible] d'être plus [illegible]. Ils devraient être [illegible] de ceux qui, à l'imitation de l'apôtre, ont tout quitté pour suivre le maître.

L'étude [illegible] de l'artiste nous permet de pénétrer dans ses méthodes de travail. Nous y voyons d'abord avec quelle [illegible] la justesse des attitudes et des mouvements.

C'était lui-même qui posait le premier pour les plus importants de ses personnages et les plus difficiles de leurs

[illegible]


25

gestes. Paul, dans un croquis rapide, saisissait et fixait avec amour sur le papier les lignes de la figure projetée. Quand l'essai était jugé insuffisant, on recommençait deux fois, trois fois, autant qu'il fallait, jusqu'à ce que fût trouvée la figure définitive, qui était étudiée à loisir, d'après le modèle de profession ou d'après des sujets de bonne volonté, choisis au hasard des rencontres pour leur beauté ou le caractère de leur physionomie.

Nous retrouvons dans les cartons de Paul Flandrin un grand nombre de dessins, tracés ainsi d'après son frère et le représentant sous différents costumes et dans les attitudes les plus variées. Ceux qui répètent plusieurs fois le même personnage, avec des changements successifs, nous font assister aux tâtonnements de l'artiste. Ainsi pour le saint Jean de la *Cène*, on peut voir quatre étapes d'une même pensée [1]. C'est d'abord un groupe dont la naïveté archaïque n'est pas sans gaucherie : saint Jean s'incline sous le bras levé du Christ. On dirait qu'il se soumet à une main qui le frappe. Puis cette main s'abaisse et se pose amicalement sur l'épaule de saint Jean. La tête du disciple se retourne peu à peu. D'abord presque de face, elle se présente de profil, mais de profil perdu. En même temps les bras du même personnage se posent avec naturel sur la table. Ces beaux bras de jeune homme, ceux de Flandrin lui-même, contribuent à l'expression générale de la figure, dessinant un geste noble, celui de l'oblation, du dévouement.

Le progrès d'une étude à l'autre est toujours dans le sens de la propriété et de l'élégance. Souvent la vivacité originale de la première idée ne se retrouve plus dans la forme définitive [2]. La vue des dessins et des esquisses de Flandrin révèle en lui un tempérament plus ardent et plus

[1] Ces dessins ont été reproduits dans le *Mois Littéraire et Pittoresque* (septembre 1899).

[2] L'*étude* proprement dite, dessinée avec grand soin, faisait suite aux *premières indications* dont nous parlions plus haut. Puis cette étude était

personnel qu'on ne le jugerait d'après ses tableaux : ce calme et cette sagesse un peu froide qu'on a pu lui reprocher, ne provenaient pas de sa nature, mais étaient quelquefois le résultat d'uneffort, d'une contrainte qu'il s'imposait dans la recherche du mieux.

Hippolyte Flandrin passa deux ans à la décoration de sa chapelle [1], temps assez long pour permettre un travail approfondi, mais exempt des incroyables lenteurs de Périn et Orsel à Notre-Dame-de-Lorette [2].

Quand, au mois de mars 1841, il ouvrit sa chapelle au public, il recueillit un vif succès, que consacra, cette année même, la croix de chevalier. Il avait alors trente-deux ans. Si nous comparons la situation dont l'artiste jouissait alors, aux difficultés et à la gêne qui l'avaient étreint en 1839, nous sommes frappés du changement et de l'importance décisive que prit dans sa carrière ce premier travail, on serait tenté de dire cette première victoire. N'oublions pas cependant que les portraits de femmes exposés par lui en 1840 et 1841, et dont nous parlons ailleurs, contribuèrent beaucoup aux progrès de sa réputation.

*
* *

Au moment où Flandrin venait d'affirmer sa maîtrise dans la peinture religieuse, les circonstances l'amenèrent à s'essayer dans un genre tout différent. Au sortir d'une chapelle, il était appelé à décorer une salle de fêtes mondaines. Il venait de s'inspirer des plus graves pensées du

mise aux carreaux et, à l'aide de ce procédé, reportée avec des proportions plus grandes, sur le mur de la chapelle. Cette dernière figure était « *casselée* » avant d'être peinte.

[1] Il fut aidé dans ce travail par son frère Paul, comme nous l'avons vu, et par Louis Lamothe, alors tout jeune.

[2] Orsel passa dix-sept ans à décorer la chapelle de la Sainte-Vierge (1833-1850); Périn, seize ans à décorer celle du Sacré-Cœur (1836-1852).

christianisme, on allait voir comment il exprimerait les fantaisies de l'imagination antique et les grâces de la beauté féminine. Ce brusque passage du sacré au profane avait quelque chose de piquant. Mais n'est-ce pas un trait commun à la carrière de tous les artistes? Lesueur n'a-t-il pas représenté les divinités de l'Olympe du même pinceau dont il retraça la vie de saint Bruno? N'a-t-il pas su être tour à tour charmant et austère et, ce qui est plus rare, n'a-t-il pas su rester chaste en face de la beauté et touchant au milieu du cloître?

Le duc de Luynes avait entrepris la restauration de son château de Dampierre et voulait que la grande salle de sa demeure seigneuriale fût enrichie de tout ce que l'art pouvait lui promettre de plus exquis. Il s'était assuré le concours d'Ingres, qui devait lui donner deux grandes fresques, de Simart, qui sculptait pour lui de belles cariatides et une Minerve en or et en ivoire, ingénieuse reconstitution de la Pallas Athena chryséléphantine de Phidias, et l'architecte Duban, avec autant de goût que de science, préparait pour la peinture et la sculpture un cadre magnifique.

Hippolyte Flandrin et son frère furent associés à cette œuvre. Pour des élèves d'Ingres, c'était une bonne fortune qu'ils savaient apprécier de travailler dans cette salle que leur maître devait doter de deux grandes pages et ils s'efforçaient de préparer pour elles un entourage qui n'en fût pas trop indigne. Ils exécutèrent, l'un deux paysages, l'autre trente-six figures décoratives, dans les voussures du plafond.

L'ornementation conçue par Duban est fort riche et compliquée. Des côtés de la salle au centre de la voûte, qui est occupé par un vitrage, convergent des panneaux triangulaires, découpés eux-mêmes en plusieurs compartiments. Dans ces différentes cases (il y en a quarante-deux, pour ne compter que les principales), apparaissent enchâssés des médaillons et des motifs divers.

Disons tout de suite que les six médaillons qui se rapprochent le plus du centre, sont dus à d'autres artistes que Flandrin, à Gleyre notamment, qui a représenté l'*Aurore*, le *Jour* et la *Nuit*. A côté de ces peintures et dans la partie médiane du plafond, on voit, disposées symétriquement, quatre figures de femmes ailées et, dans des cases voisines, quatre figures de petits génies. Les unes et les autres sont l'œuvre de Flandrin. Les quatre figures de femmes, un peu plus petites que nature, debout, les bras levés, les ailes déployées, semblent voler à travers l'espace. Une draperie recouvre les jambes. Le reste du corps est nu et d'un mouvement élancé. Les têtes sont fières et sereines. L'une de ces déesses porte une lyre, une autre une aiguière, une troisième une corne d'abondance, la dernière une palme. Les petits génies qui voltigent auprès, sont de beaux enfants, sveltes et vifs, qui tiennent dans leurs mains des attributs divers, gerbes, palmes ou javelots.

C'est surtout à droite et à gauche de la salle, au-dessus des tribunes, que l'on peut juger l'effort de Flandrin. De chaque côté s'offrent aux regards cinq médaillons contenant des bas-reliefs de style antique, sculptés par Simart. Ces médaillons sont entourés chacun de deux figures de femmes peintes par Flandrin.

Celles-ci ne planent pas comme les autres : elles sont assises deux à deux en vis-à-vis, belles et pudiques dans leur demi-nudité. Les unes, maniant le peigne ou le miroir, le collier ou le bandeau, se parent avec grâce. D'autres jouent de la flûte ou de la lyre. Plusieurs, la couronne en tête, présentent des palmes. Quelques-unes sont majestueuses comme ds immortelles. Certaines paraissent plus timidese et un peu farouches, comme des nymphes. Il y en a de mélancoliques et il y en a aussi de charmantes qui, sans être folâtres, semblent sourire à leur jeunesse et à leur beauté. Le désir de plaire n'est encore chez elles qu'un instinct

qui s'éveille et leur coquetterie, qui s'ignore, a la naïveté de l'innocence. Leurs mouvements déploient une souplesse harmonieuse, un rythme caressant, on dirait l'espièglerie câline de jeunes chats qui jouent, le balancement moëlleux de fleurs agrestes sous une brise de printemps.

Le talent de Flandrin apparaît là sous un aspect presque inconnu. Sans blesser la décence, il s'est appliqué à représenter le nu, il s'est prêté avec enthousiasme à la poésie qui se dégage de la nature, il a revécu en artiste le rêve enchanteur de l'Age d'or.

La décoration est complétée par d'élégantes figures de petits génies voletant çà et là avec des emblèmes comme des tambourins, des flûtes, des arcs, des casques, des épées, etc. Nous serions en plein XVIIIe siècle, si, par la simplicité et la largeur de l'exécution, l'auteur ne s'était efforcé de rappeler surtout le caractère de l'art antique.

Aussi bien une même inspiration règne du haut en bas de la salle. Ces cariatides, drapées comme les vierges du Parthénon, ces nymphes, ces génies procèdent d'une ferveur pour la Grèce qui semble nous reporter au temps de la Renaissance. Quand on entre et que l'on voit au milieu de ce décor trôner à la place d'honneur la statue de Pallas Athena, on croit pénétrer dans une sorte de chapelle païenne. Que serait-ce, si Ingres avait terminé sa fresque de l'Age d'or et représenté en face l'Age de fer !

Malheureusement au lieu de deux chefs-d'œuvre, nous ne trouvons qu'une ébauche étrange et grandiose, où se rapprochent confusément des fragments incomplets et malheureux et des parties achevées et magistrales. C'est un pêle-mêle de figures nues qui n'ont pu arriver à l'éclosion définitive, un chaos fécond d'où l'harmonie n'a pu se dégager. L'illustre maître a livré là une grande bataille et il l'a perdue. Dans une défaite, le génie déploie quelquefois autant de vigueur que dans une victoire. N'importe, le

résultat n'est pas atteint et la décoration générale de la galerie de Dampierre, qui avait pour but d'enchâsser dignement les compositions d'Ingres, reste à jamais frappée et comme décapitée par l'insuccès d'une œuvre dont on s'était tant promis.

*
* *

Après ce double début dans la peinture murale, Flandrin eut occasion de s'exercer encore dans un genre différent : il reçut la commande d'un tableau d'histoire destiné à la Chambre des Pairs. Le sujet était. *Saint Louis dictant ses Etablissements.* Voici comment l'artiste l'a traité : le pieux roi, revêtu d'un manteau bleu brodé d'or, siège sous un dais, face aux spectateurs, la couronne en tête et le sceptre à la main. Autour de lui sont groupés ses quatre principaux conseillers : à sa gauche Joinville, debout, appuyé sur son épée, et un moine assis, Guillaume de Nangis sans doute, la plume à la main, les yeux fixés sur le roi dont il va consigner les paroles. De l'autre côté se tiennent deux autres personnages, Mathieu, abbé de Saint-Denis, régent du royaume et Robert de Sorbon, l'un la tête encapuchonnée, les bras croisés, la main au menton, la figure plongée dans une profonde méditation. De l'autre, qui est au bord du cadre, on ne voit guère que le masque, énergique et sévère.

La scène a de la grandeur, mais rien de dramatique : le sujet, il est vrai, ne le comportait pas. C'est une dictée, non pas émouvante, mais grave et solennelle. Peut être l'artiste a-t-il trop marqué ce caractère. Le bon roi, qui agit et parle avec tant de simplicité dans Joinville ne se reconnaîtrait peut-être pas dans cet appareil. Joinville, même auprès de son maître, avait sans doute plus de laisser-aller.

Sans offrir d'anachronisme choquant, ce tableau ne reproduit pas assez la couleur locale. Ce vaillant guerrier paraît plus antique qu'il ne faudrait; cette figure barbue

conviendrait à un Burrhus, peut-être à un Abner, plutôt qu'au sénéchal de Champagne. Il faut dire que, si l'artiste n'est pas tenu d'être doublé d'un archéologue, les archéologues eux-mêmes ne sont pas infaillibles. Ils ont joué à Flandrin un tour impardonnable. Les traits que celui-ci a cru devoir prêter à saint Louis, parce qu'ils étaient ceux qu'alors les savants attribuaient à ce roi, ont été reconnus depuis pour être ceux de Charles V. La méprise est d'autant plus fâcheuse que le type authentique de saint Louis offre un plus beau modèle.

Mais quittons ce point de vue trop particulier. Sous le double rapport de l'expression morale et de l'exécution artistique ce tableau mérite des éloges. Les têtes nous montrent des physionomies d'une admirable profondeur, une douceur exquise illumine le visage de saint Louis. On sent qu'il ne respire que le bien de ses sujets et la pitié pour les petits. Les mains elles-mêmes parlent à leur manière. Le doigt levé de la main royale complète et précise la pensée du personnage. La main du secrétaire, légère et vive, se tient en suspens, attendant avec impatience le moment d'écrire.

Les couleurs se fondent avec harmonie. L'éclairage donne au tableau un puissant relief. La lumière, qui vient d'en haut à gauche, rencontre obliquement la figure de saint Louis, dont elle détaille les traits et les plis et vient tomber d'aplomb sur Guillaume de Nangis et sur Joinville, tandis qu'elle laisse s'estomper fortement dans l'ombre les personnages de l'autre côté.

Quelques mots empruntés à la correspondance de Flandrin montrent quel cas Ingres faisait de cette œuvre, et avec quelle modestie l'auteur lui-même la jugeait. Il venait d'envoyer son *Saint-Louis* au Salon de 1842.

« J'ai travaillé jusqu'au dernier jour, à deux heures de l'après midi. M. Ingres est venu, pour la première fois, voir mon tableau la semaine dernière. J'étais encore indé-

cis, ne sachant pas si je pourrais avoir fini et le mettre à l'exposition, mais M. Ingres m'a encouragé chaudement. Il m'a dit que c'était plus fort que ce que j'ai fait jusqu'ici, qu'enfin il fallait finir ce tableau et l'envoyer au Salon. J'ai redoublé d'ardeur et hier enfin on me l'a enlevé[1]. »

« Mon tableau est dans le Grand salon, mais placé très haut et à contre-jour. Au premier aspect, il m'a horriblement désolé ; mais enfin, peu à peu, il revient sur l'eau et je me méprise un peu moins. Quelques journaux m'ont bien traité, ce sont les plus graves ; mais les journaux qui s'occupent d'art spécialement m'abîment[2]. »

Après le Salon, l'œuvre de Flandrin fut portée au Palais du Luxembourg, où l'auteur lui donna les derniers coups de pinceau. Elle occupe aujourd'hui la même place[3].

Ainsi en l'espace de trois ans (février 1839 — février 1842) Flandrin venait de s'essayer en trois genres différents, sans parler des portraits : la peinture religieuse, la peinture allégorique et la peinture d'histoire. Si, dans ces deux derniers genres, le résultat avait été fort honorable, dans le premier il s'était montré supérieur. L'artiste, au début de sa carrière, pouvait hésiter, comme le héros antique, entre deux ou trois chemins ; les circonstances le poussèrent heureusement dans le sens où l'inclinaient déjà ses aptitudes.

[1] 22 février 1842.

[2] 24 mars 1842.

[3] Longtemps la salle où elle se trouve, servit de buvette aux sénateurs. Le caractère du tableau répondait peu à cette destination. Mais depuis quelques mois on a fort heureusement transporté la buvette ailleurs.

CHAPITRE V

HIPPOLYTE FLANDRIN ET SON FRÈRE AUGUSTE

Hippolyte Flandrin avait au plus haut degré le sentiment de la famille, son cœur souffrait toujours des séparations. Cependant sa destinée fut de vivre loin de ceux qu'il aimait tant.

Il avait dû quitter ses parents en 1829, à l'âge de vingt ans, pour étudier à Paris. Le prix de Rome l'avait éloigné davantage. Le retour d'Italie ne le rapprocha guère, car il ne put s'arrêter à Lyon qu'en passant. Sa carrière l'appelait à Paris, où il fit presque tous ses travaux.

Il eût été heureux de voir son frère Auguste l'accompagner, comme Paul. Peut-être sa bonne mère, « la maman, » comme il disait, aurait-elle consenti à venir, à la suite de ses trois fils, s'installer à Paris et alors les trois frères eussent entouré leur mère de tendresse et de soins et, travaillant tous trois côte à côte, ils se seraient prêté les uns aux autres un mutuel appui. Ce doux projet de réunion ne se réalisa jamais.

Auguste Flandrin et sa mère ne purent se décider à quitter Lyon, où trop de racines les retenaient au sol. Il est rare qu'une personne de soixante-dix ans s'expatrie et il est douteux qu'elle puisse le faire impunément. Comment la chère femme aurait-elle pu renoncer à la société habituelle de tant de bonnes cousines qu'elle aimait? Comment

s'arracher à tant de souvenirs et quitter cette vieille maison de la rue des Bouchers, modeste propriété de la famille, où s'était déroulée toute sa vie, où ses sept enfants étaient nés et où elle avait vu mourir son mari ?

Quant à Auguste, il avait l'excellente raison de tenir compagnie à sa mère et peut-être qu'à défaut de celle-là, il en aurait eu d'autres. Ou plutôt il jugeait avec ses frères qu'il valait mieux aller les rejoindre, il annonçait qu'il le ferait et, faute de se décider, il restait toujours. Une mort prématurée le surprit dans le provisoire où il s'attardait.

C'est une figure intéressante que celle de cet aîné d'Hippolyte, si différent de son cadet par certains côtés, mais qui avait pour lui tant d'affection et qui était si bien payé de retour. Les circonstances, qui les amenèrent à donner beaucoup à la correspondance, nous ont par là même réservé un jour de plus sur l'âme d'Hippolyte.

Cinq ans séparaient les deux frères. L'un était déjà un jeune homme, quand l'autre était encore un enfant. L'âge d'Auguste semblait devoir faire de lui le guide plus encore que le compagnon d'Hippolyte, mais les progrès rapides et les succès de celui-ci comblèrent vite le fossé et bientôt Auguste sentit poindre en lui ce sentiment d'admiration fraternelle, que Paul avait toujours ressenti, mais qui dans le cœur d'un aîné a un prix et comme un parfum plus rares.

Tandis qu'Hippolyte travaillait à l'atelier d'Ingres, en dehors de la correspondance filiale et respectueuse qu'il entretenait avec son père, il en avait une autre, plus libre et plus intime, avec son frère.

Là il se risquait à juger les artistes en renom ou à causer politique. Là il avouait ses tristesses et disait la vérité sur le choléra. En même temps c'était un échange très actif de commissions et de services. Un jour Auguste avait offert à son frère cent francs, une fortune ! et Hippolyte de remercier avec effusion, en souhaitant de rendre un jour la

pareille à son bienfaiteur. Une autre fois Auguste, voyant Hippolyte dans l'embarras et sur le point d'engager pour quelque argent sa première médaille, lui avait avancé la somme nécessaire, à l'insu *du papa* et *de la maman* qu'il ne fallait pas inquiéter. De son côté, Hippolyte envoyait les croquis, les études et les renseignements dont Auguste avait besoin et lui faisait don de sa meilleure peinture.

Il avait même présenté à Ingres quelques œuvres de son aîné. Le maître s'était écrié : « Mais votre frère a donc bien du talent ! » parole qu'Hippolyte s'était empressé de transmettre comme le plus précieux encouragement à son frère éloigné. Quelquefois même, aux observations du maître, il joignait ses propres conseils, quitte à dire ensuite : « Tu trouveras peut-être le ton que je prends un peu drôle, mais c'est que je t'aime tant[1] ! »

Enfin Auguste prit une grande décision. Il avait vingt-neuf ans, un talent exercé et déjà mûr, une réputation naissante : il quitta Lyon et vint à Paris étudier sous la direction d'Ingres comme un débutant.

Le maître fit au nouvel arrivant le meilleur accueil, mais il s'agissait pour le jeune artiste de recommencer son éducation, d'oublier ce qu'il savait, de se déprendre de ses habitudes et même de cette habileté un peu factice que tant d'autres eussent enviée. Après l'ardeur des premiers jours, surgirent des difficultés pénibles. Le nouvel élève, déconcerté par l'originalité de l'enseignement d'Ingres, tombait dans les hésitations et la tristesse. Alors, de Rome, Hippolyte s'efforçait de remonter le moral de son frère et, puisqu'aussi bien les rôles étaient intervertis entre eux, il citait son propre exemple, dans une lettre qui contient sur lui-même des confidences curieuses et dont nous avons déjà, dans un autre chapitre, cité quelques lignes.

[1] 30 mai 1831.

« Mon cher Auguste, le découragement que tu me dépeins dans ta lettre me fait peine, parce que je sais combien cet état est cruel, mais je suis de l'avis de Paul : je crois qu'il annonce des progrès. Tu viens à connaître tes défauts, tu sais ce qu'il faut rejeter et ce qu'il faut acquérir, c'est déjà un grand pas. J'apprends avec plaisir que ta santé est meilleure et que tu vas redoubler d'efforts ; mais tu ajoutes : pourquoi faire ? Oh ! ne dis pas cela, tu me rendrais malheureux. Conçois-tu le bonheur d'étudier la nature et de parler avec cette langue vérité et justice ? car cette étude est pleine de leçons utiles aux hommes. Raphaël, qui parle d'après elle, est aussi grand philosophe que grand peintre. M. Ingres nous montre la route, tâchons d'y marcher et nous serons heureux. Mais toujours je te répéterai : courage ! car je sais combien il en faut. Les six premiers mois que j'ai passés à Paris, j'étais horriblement malheureux ; puis, une lueur, quelque chose que je compris, me rendit un peu d'espoir, pour retomber encore et puis pour me relever ; car on ne marche que par bonds. Lorsque tu seras triste et abattu, pense à moi : j'ai bien souffert et pourtant j'ai persévéré. Imite-moi en cela et je me rends garant de tes progrès. Prescris-toi donc de ne jamais passer un jour sans faire un croquis ou les quatre lignes d'une figure. C'est un engagement que je viens de prendre avec moi-même et que je crois salutaire[1]. »

Cependant Paul, qui, depuis un an, travaillait à Paris seul avec Auguste, va rejoindre Hippolyte à Rome. Que fera l'aîné des trois frères ? Restera-t-il à Paris, partira-t-il pour l'Italie ou reviendra-t-il simplement à Lyon ? Il hésite et consulte Hippolyte, qui l'engage à rester encore six mois auprès d'Ingres, puis à couronner ses études par une visite à Rome. Auguste suit docilement la première partie de ce

[1] Rome, 12 mars 1833.

conseil. Il continue à profiter des leçons d'Ingres. Il est même entre le maître et son ancien élève un précieux intermédiaire. Il transmet à son frère les paroles et les impressions d'Ingres, notamment sur les *envois* de Rome.

Mais quand arrive le mois d'octobre, Auguste, au lieu de partir pour l'Italie, s'attarde à Lyon et parle d'ajourner son voyage à six mois.

Hippolyte, qui connaît son frère, voit avec crainte ces atermoiements. C'est qu'Auguste ne faisait pas toujours le meilleur emploi de son temps. Il aimait à s'amuser et sa vie n'était pas aussi rangée que celle de ses frères. D'ailleurs son cœur était d'or : on ne peut en rêver un plus tendre pour sa mère, plus dévoué aux siens, plus ardent pour l'art et les nobles causes. Soutenu par la présence d'Hippolyte, Auguste aurait déployé librement les riches qualités dont il était doué ; mais, livré à lui-même, il n'était pas assez armé contre les distractions diverses qui venaient l'assaillir et lui prendre son temps. Aussi Hippolyte, chez lequel la supériorité du caractère doublait celle du talent, pressait-il son frère de partir, comme il en était convenu.

« Mon cher Auguste, ta tristesse me va au cœur. Nous voudrions te consoler ; mais, de si loin, que peut-on ? presque rien ! et c'est pourquoi, plus j'y pense, plus je trouve qu'il est malheureux que nous restions ainsi séparés encore six mois. Et, vois-tu, ces six mois mèneront plus loin, j'en suis sûr[1]. »

Il ne se trompait pas. Plus d'un an après, il en était encore à écrire à son frère :

« Mon cher Auguste, comme tu nous laisses ! Il me vient bien souvent l'envie de te dire mille choses mordantes, de t'accabler d'invectives et de reproches ; mais, lorsque je me figure être en face de toi, au lieu de tout cela, je ne sens

[1] 26 octobre 1834.

plus que le bien vif désir de t'embrasser et je vois bien que je ne suis si furieux contre toi, que parce que je t'aime tant. J'avais bien promis de ne pas t'écrire de longtemps ; mais non, comme à l'ordinaire je cède et ne peux voir partir notre Comairas[1], sans lui donner quelques mots pour toi.

« Mais que diable fais-tu là-bas ? Il ne te vient pas l'idée de prendre un jour le bateau à vapeur ? Quand ce ne serait que pour voir ce beau pays, le Vatican et M. Ingres, nous en jouirions nous autres et tu pourrais t'en retourner lorsque tu serais las, au bout de deux mois si tu veux. Mais au moins viens voir et ne fais pas comme pour Paris ; ne choisis pas juste le moment où je viens de partir[2]. »

Ce malheureux projet de voyage ! il en était question sans cesse et quand, après de longues négociations, il était sur le point de se réaliser, un obstacle imprévu surgissait pour tout empêcher. Ainsi Auguste s'était promis de ne pas laisser passer l'année 1836 sans rejoindre ses frères, il s'était même fixé la date du 15 juillet ; mais le jour de la Saint-Jean, son père eut une attaque de paralysie. Bien que le mal, soigné à temps, ait pu être enrayé, un bon fils ne pouvait songer à partir en ce moment. Plus tard, ce fut l'apparition du choléra à Ancône qui vint s'opposer au départ et l'année suivante les mêmes raisons retinrent encore Auguste à Lyon.

Sa présence était loin d'y être inutile. Ses parents se fussent trouvés bien seuls, s'il s'était éloigné ; en se tenant ainsi au chevet de la vieillesse et de la maladie, Auguste remplissait une mission de dévouement et de sacrifice qui lui fait honneur. D'autre part, il profitait de son séjour à Lyon pour prendre en mains les intérêts de ses frères. C'est grâce à lui que les tableaux de *Dante* et d'*Euripide*

[1] Jeune artiste, élève d'Ingres, qui avait été envoyé en Italie pour faire une copie d'après un tableau de Sébastien del Piombo.

[2] 13 décembre 1835.

furent exposés dans la ville et achetés pour le musée.

Dans les pénibles moments qui précédèrent la mort de son père, Auguste profondément ému était à son poste et remplit tous les devoirs de la piété filiale. Les dernières paroles du vieillard furent pour reconnaître tant de tendresse.

Cependant le spectacle de la mort et les émotions qui l'accompagnent produisirent dans l'âme d'Auguste une révolution, qu'il ne cacha pas à ses frères. Agenouillé au pied du lit où reposait un être si cher, il ne pleura pas seulement, il pria et, faisant un retour sur lui-même, il prit des résolutions généreuses.

« Oh! mes amis, que vous êtes heureux d'avoir été toujours religieux ! mais, croyez-le, le plus fort est fait et j'y reviens. Priez pour votre frère, il ne voit plus de bonheur qu'en cela... Vous n'avez pas vu et vous ne souffrirez pas comme moi, mais c'est en éprouvant cela qu'on voit clair sur cette vie... Aussi croyez que mes idées ont bien changé [1]. »

Dans une autre lettre, s'adressant à Hippolyte qu'il prenait désormais pour modèle, il lui disait avec une modestie touchante :

« N'est-ce pas que tu me dirigeras? Car je suis ton plus véritable admirateur et je te promets un élève bien humble et bien résigné [2]. »

Nous avons vu ailleurs que le voyage d'Auguste, si longtemps différé, s'accomplit à l'extrême fin du séjour d'Hippolyte en Italie. Il réunit pour quelques semaines les trois frères, mais le retour en France fut le signal d'une séparation nouvelle.

Auguste restant à Lyon, devait veiller sur sa mère, la soigner, la « conserver », comme on disait. Il était chargé de lui témoigner la tendresse de ses frères absents. Il était

[1] 5 janvier 1838.
[2] 5 février 1838.

convenu que chaque matin il devait l'embrasser pour eux. On lui rappelait la commission de temps en temps, au besoin on lui recommandait de s'en acquitter deux fois[1].

Il était aussi chargé du service de la correspondance. Il ne s'en acquittait pas toujours avec une régularité parfaite et laissait parfois s'écouler les semaines et les mois sans donner signe de vie. Alors Hippolyte se mettait en colère.

« Au nom du ciel, mon cher Auguste, que fais-tu et comment peux-tu, si longtemps, nous laisser dans l'inquiétude où nous sommes? Depuis plus de cinquante jours, pas un mot, pas la moindre nouvelle de toi et de notre bonne mère! Je désire que tu n'aies pas de maladie à alléguer pour excuse, mais vraiment tu ne crois donc pas que c'est pour nous une peine cruelle que la triste nécessité qui nous fait vivre loin de notre bonne mère et de toi? Pour nous aider à la porter, tu devrais donc entretenir des communications plus fréquentes et plus régulières, mais je t'ai écrit plusieurs fois et toujours des choses intéressantes... Cependant à tout cela point de réponse. Juge de l'inquiétude qui nous tourmente. Depuis huit jours surtout, le moindre bruit qui se fait à notre porte est toujours pris pour l'arrivée d'une lettre, mais que de déceptions! Si tu n'es pas malade, mon ami, je t'en prie, répare cela bientôt et nous oublierons tout[2]. »

Le coupable ainsi interpellé s'exécutait et recevait aussitôt son pardon :

« J'ai reçu avec un grandissime plaisir tes deux lettres : tu as réparé ta faute, c'est bien, c'est bien, je te pardonne, mais n'y retombe pas[3]. »

Dans la correspondance des deux frères, on voit naturellement défiler toutes les questions qui préoccupaient Auguste, et d'abord celle de ses élèves.

[1] Lettre du 31 août 1839,
[2] 29 mars 1839
[3] 12 avril 1839.

Il faisait travailler auprès de lui plusieurs jeunes gens, qui lui étaient très attachés. C'est qu'à son enthousiasme pour l'art, il joignait de précieuses qualités d'enseignement, une direction très ferme, une critique mordante et tempérée par une affectueuse indulgence. Tous ceux qui ont passé par ses mains, ont conservé de leur maître un souvenir profond. Lui-même les aimait avec une tendresse presque paternelle. Le préféré était un tout jeune homme, auquel il avait tout appris et qu'il pouvait considérer comme son ouvrage, Louis Lamothe, qu'il appelait son petit Louis. Sans doute ce jeune homme si bien doué devait aller à Paris, achever ses études et affronter les concours. Mais Auguste ne pouvait se résigner à la pensée de se séparer d'un élève si cher. On risquait de l'affliger en abordant ce sujet. Hippolyte en fit l'expérience. Sans se douter de la peine qu'il allait causer, il avait écrit à son frère en toute simplicité :

« Comment va ton petit Louis? tu ne m'en parles jamais. Voilà bientôt le moment, si on me donne cette chapelle, où je serais heureux d'avoir un aide pareil. Lorsque tu l'enverras à Paris, j'espère que c'est chez moi qu'il viendra et, ce qui est, je crois, la meilleure manière de finir une éducation, je le ferais travailler avec moi. Puis enfin il concourra étant tout jeune et déjà peintre. C'était l'ancienne méthode chez les vieux maîtres et je crois qu'elle valait mieux que la nôtre[1]. »

Auguste ne répondit rien. Ce ne fut qu'assez longtemps après, qu'Hippolyte fut informé de l'effet produit par sa lettre. Sa bonne mère intervint. Sans doute que, voyant son fils soucieux et sombre, elle lui avait fait avouer la cause de son chagrin. Toujours est-il qu'elle s'alarma de ce petit incident dans lequel sa sollicitude voyait un danger pour la bonne intelligence des deux frères. Répondant à sa mère

[1] 11 mars 1839.

courrier par courrier, Hippolyte explique et reprend quelque peu les termes de sa lettre, mais il maintient sa pensée sur le fond de la question :

« Vous vous faites du tourment pour une chose qui n'existe pas... Je n'ai jamais demandé à Auguste son petit Louis. (Il avait du moins exprimé l'espérance que le jeune homme viendrait bientôt à Paris et travaillerait avec lui.) C'est son élève, il l'a bien conduit, et je conçois qu'il y tienne. Aussi me suis-je toujours abstenu de rien dire à Louis, qui pût lui donner un désir exagéré de venir à Paris. Je suis certain que, lorsqu'il s'agira de prendre ce parti, Auguste consultera beaucoup plus l'intérêt du jeune homme que le sien. Je serais le premier à blâmer celui qui voudrait les détacher l'un de l'autre. Je trouverais cela d'une indélicatesse dont je ne suis ni coupable, ni capable. Auguste a eu tort de ne pas m'écrire directement son inquiétude à cet égard. Je suis sûr qu'en quelques mots nous nous serions bien vite entendus.[1] »

Hippolyte ne fit pas appel en vain à la raison de son frère et à son dévouement pour Louis Lamothe. Quelques mois plus tard, le jeune homme arrivait à Paris. Hippolyte et Paul le recevaient à bras ouverts et lui parlaient avec émotion de son premier maître.

« Comme je lui disais que je voulais te continuer et compléter le bien que tu lui as déjà fait, les larmes lui sont venues aux yeux et il a protesté de sa reconnaissance envers toi[2]. »

Louis Lamothe devint un des élèves les plus fidèles et un des aides les plus intelligents d'Hippolyte Flandrin, qui plus tard recueillit encore vis-à-vis de plusieurs jeunes gens la succession de son frère.

Comme peintre, Auguste était doué d'une habileté de

[1] 13 mai 1839.
[2] 1er novembre 1839.

main extraordinaire, mais, vif et mobile, il était peu capable de longues études et d'efforts soutenus. Il sentait lui-même son infériorité et se tournait vers son frère pour lui demander des conseils.

Hippolyte, qui à distance ne pouvait guère remplir l'office dont il était sollicité, se bornait à des recommandations d'ailleurs excellentes. Il préconise le travail, le recueillement, la lecture. Dans la désignation des auteurs, il montre les préférences les plus classiques. Notons qu'il n'avait jamais étudié le grec, ni le latin. Cependant il va droit à Homère, à Virgile, à Tacite, à Plutarque et l'hommage qu'il leur rend, dans un élan spontané d'enthousiasme et de foi, ne perd rien certes pour ne pas sortir de la bouche d'un lettré de profession.

« Bon courage, travaille ; élève ton esprit. Pense au beau, au large, et, si tu peux, lis. Je te le dirai toujours : on a besoin de renouveler et de retremper ses idées. Pardonne-moi une pareille obsession, mais je suis trop persuadé de la bonté de ce conseil pour ne pas te le redire encore. Homère, Plutarque, Tacite, Virgile, ceux-là inspirent le beau que nous aimons [1]. »

Auguste trouvait à Lyon un assez large emploi de son talent; mais, dans l'intérêt de sa réputation, ses frères exigeaient qu'il exposât au Salon. Chaque année donc ses tableaux venaient à Paris et figuraient à côté des œuvres d'Hippolyte et de Paul. Mais, pour en arriver là, que de sollicitudes s'imposaient à Hippolyte, depuis le choix du sujet jusqu'au vernissage ! Auguste consultait son frère sur son esquisse, il le mettait à réquisition pour tel renseignement, telle étude dont il avait besoin. Surtout il menaçait de n'être pas prêt à temps. Mais Hippolyte tenait bon. Il fallait que le tableau parût. Enfin la caisse impatiemment

[1] 18 septembre 1839.

attendue arrivait et, avant d'affronter les critiques du public, l'œuvre d'Auguste venait se soumettre avec confiance au jugement d'Hippolyte et s'abandonner à ses bons soins.

« C'est hier soir, à la nuit, que nous avons reçu tes tableaux, (tous arrivés en bonne santé). Tu dois juger quelle devait être notre impatience en les déballant. Mais j'aurais bien voulu que tu fusses témoin de notre joie, en reconnaissant une foule de charmantes choses. Oh ! nous t'aurions embrassé de bien bon cœur ! Ce matin, avant qu'il fît bien jour, nous étions déjà devant, et, comme tu nous l'as permis, nous avons frotté, glacé, éteint, élargi quelques petites choses; ce que tu aurais très bien fait, si tu avais eu seulement huit jours de repos. Il fallait voir la joie de Louis, qui tournait, sautait, venait et était enchanté de nous voir aussi joyeux que lui [1]. »

Ce n'était pas une sinécure pour Hippolyte de faire face aux multiples commissions que son frère lui confiait. Il lui fallait par exemple commander toiles et cadres pour Lyon et relancer dix fois les fournisseurs en retard. Il lui fallait encore transmettre à l'auteur des propositions de vente et négocier en son nom les conditions. Encore si les instructions de l'intéressé avaient été précises ! Mais celui-ci, toujours à court de temps, parce qu'il se laissait toujours mettre en retard, s'en remettait trop volontiers aux bons soins d'Hippolyte et montrait pour les détails de la vie pratique une insouciance de grand seigneur. L'éditeur Curmer ayant voulu lui acheter un tableau pour le faire graver, la lettre qu'il avait reçue de l'auteur était, paraît-il, si ambiguë qu'elle prêtait aux interprétations les plus diverses. De là, pour le malheureux mandataire, une situation des plus embarrassantes, dont il était en droit de se plaindre.

« Est-il vrai que tu demandes 2400 francs à M. Curmer ?

[1] 16 février 1840.

Pourquoi écris-tu des choses aussi importantes d'une manière ambiguë et par abréviation ? Vraiment tu me donnes bien du mal et du chagrin pour des choses qui pourraient être si simples et me faire tant de plaisir ! — Ce n'est qu'au bout de trois fois que j'ai trouvé M. Curmer. Il m'a dit que tu lui demandais 1 200 francs pour le tableau et 1 200 francs pour le droit de gravure. Je suis resté tout étonné, quand il m'a lu ta lettre, qui semble en effet dire cela. Mais il m'a dit qu'il n'y fallait plus songer, que c'était beaucoup trop et j'allais me tourner du côté de M. de Feltre ; mais j'ai réfléchi, me suis mis à méditer tes lettres à moi écrites, mais hélas ! pas le moindre détail ! Cependant, plutôt que de laisser rompre l'affaire, que je regarde comme très avantageuse pour toi, puisque Curmer est un des premiers éditeurs d'Europe, je lui ai dit que j'étais convaincu que tu ne demandais que 1 200 francs pour le tableau et le droit de gravure. On aurait peut-être pu profiter du quiproquo pour avoir davantage, mais j'y répugnais. J'ai cru réellement que c'était là ta demande. Ai-je bien fait ? Ai-je mal fait ? Etait-ce 1 200 ou 2 400 que tu demandais ? Dis-le moi clairement et courrier par courrier, car je n'ai jamais eu pour moi de pareils tourments. En me répondant, fais une lettre que je lui puisse montrer et surtout relis-la avant de l'envoyer [1]. »

Auguste, un peu agacé, répondait non sans vanité :

« J'avoue que j'écris souvent trop précipitamment, mais cependant je ne suis pas encore dans l'enfance... Je t'assure que je n'ai jamais été obligé de relire mes lettres et que j'en ai écrit quelques-unes dans ma vie [2]. »

Et la commission qu'Hippolyte reçoit un jour d'aller mesurer, à un centimètre près, la galerie d'Orléans au Palais-Royal ! Il s'agissait d'un gros pari. Ce sont là des riens,

[1] 22 mars 1840.
[2] 29 mars 1840.

mais qui peignent l'homme et expliquent le rôle d'affectueuse direction que peu à peu Hippolyte avait assumé vis-à-vis de son aîné.

La plus délicate question qui se posât pour Auguste Flandrin, était celle de son mariage. Il approchait de quarante ans et souffrait de n'avoir pas d'intérieur. Il aurait voulu trouver le bonheur, sans avoir à le chercher : plusieurs partis étaient en vue et, suivant son habitude, il hésitait toujours. Son frère lui faisait entendre de sages conseils.

Voici d'abord en quels termes il l'engageait à ne pas épouser une femme qui n'aurait pas la même religion que lui : « Lors même qu'on a laissé longtemps dormir dans son cœur le sentiment religieux, il est dangereux, malheureux de s'unir à une personne qui ne pense pas comme vous, car on change, et ces différences, qui d'abord paraissent nulles, indifférentes, peuvent être plus tard des causes de désunion, surtout lorsqu'on a des enfants et que, ne voulant pas affaiblir ou annuler l'enseignement religieux qui leur est donné, le père ou la mère se trouve, sinon condamné, au moins accusé. Puis tu sais comme moi que là (nous en avons un assez bel exemple dans notre mère), dans la religion seulement, on trouve un vrai recours contre les peines et les chagrins, et, lorsque ce sentiment est profond, sincère, quel malheur de n'être pas en parfait accord avec celle qu'on aime [1] ! »

Ailleurs Hippolyte Flandrin insiste sur le prix d'un bon caractère :

« Je te voudrais une femme qui t'aimât bien et qui surtout eût un bon caractère. C'est là à mes yeux une des plus précieuses choses que l'on puisse désirer, car elle renferme ces vertus usuelles, on peut dire, ces vertus de tous les

[1] 18 juillet 1841.

jours et de tous les instants, celles enfin qui peuvent le mieux aider au bonheur de la vie[1]. »

Hippolyte recommande encore à son frère de se préoccuper de la santé de sa future. Quant à l'argent, il n'en est pas question. Sages conseils autant que délicats, mais qui devaient être cruellement superflus pour Auguste.

Jamais l'amitié n'avait été plus vive et plus expansive entre les trois frères. La catastrophe du chemin de fer de Versailles, où périt Dumont-d'Urville et dont Hippolyte et Paul avaient failli être témoins, peut-être victimes, avait été pour leur mutuelle affection une de ces secousses qui réveillent les sentiments au fond des cœurs. Auguste, toujours extrême, avait écrit à ses frères pour leur faire jurer de ne jamais se risquer dans ces trains maudits. Doucement Hippolyte le calmait et lui citait l'exemple d'Ingres qui, huit jours après l'accident, s'était rendu à Dampierre par le chemin de fer de la rive droite. Auguste protestait à son frère qu'il était jaloux de lui comme une maîtresse et qu'il voulait avoir une place privilégiée dans son cœur.

Tout d'un coup, au mois d'août 1842, Auguste si fort, si robuste, est terrassé par un refroidissement à la suite d'une de ces imprudences dont il était coutumier. Un jour qu'il avait bien chaud, il s'était assis à la fraîcheur en disant moitié sérieusement, moitié pour rire : Je sens que je prends le mal de la mort. Ce n'était que trop vrai.

Dès le premier jour il se sent perdu. Hippolyte et Paul avertis accourent auprès de leur frère : celui-ci est si faible que les médecins se consultent pour leur accorder la permission de le voir. Enfin on les laisse approcher, ils embrassent le malade, qui par ses larmes témoigne qu'il les reconnaît. Cependant on fait pour le sauver les plus grands

[1] 1er juillet 1842.

efforts, tous inutiles. Au bout de quelques jours, Auguste expire entre les bras de ses frères.

Il n'avait pas eu le temps de tenir toutes les promesses de son pinceau. Il laissait cependant des œuvres de valeur, dont plusieurs sont au musée de Lyon [1], des élèves qui le pleuraient avec de vraies larmes, une réputation dont le cercle s'étendait chaque jour. Il était aimé à Lyon et bien connu dans le monde des artistes.

Hippolyte Flandrin perdait en lui l'homme qui, après son frère Paul, l'aimait le plus. Il sentait désormais un vide à ses côtés. Il lui était si doux auparavant de marcher dans la vie entouré de ses deux frères, artistes comme lui. « Nous étions si bien à trois, s'écriait-il! et à deux, mon Dieu! on est si près d'être seul! »

[1] Entre autres *Une prédication de Savonarole dans l'église de San Miniato.*

CHAPITRE VI

HIPPOLYTE FLANDRIN DANS SA FAMILLE

Les sentiments les plus délicats et les plus purs ont leur pudeur; ils craignent le grand jour comme une profanation. C'est en tremblant que nous soulevons le voile qui recouvre l'intimité de Flandrin, pour le surprendre à son foyer auprès de sa femme et de sa mère; nous avons l'impression d'entrer dans un sanctuaire. Il le faut cependant : c'est là que brillent les lampes mystérieuses et sacrées, à la lumière desquelles l'artiste travaillait; c'est à la clarté de ses sentiments personnels qu'il traçait sur nos églises les célestes images. Entrons dans son cœur, nous le trouverons tout rempli de deux grands amours, nobles et doux, voués à sa mère et à sa femme.

Il eut le bonheur de conserver pendant de longues années sa mère, à laquelle il put donner les plus touchants témoignages de piété filiale.

Il avait conscience de lui devoir avec la vie ce qu'il avait de meilleur, sa foi et ses plus belles qualités morales. N'étaient-ce pas les exemples de sa mère, qui, en lui offrant un idéal admirable de conduite, l'avaient préservé de ces défaillances, si communes chez tous les hommes et en particulier chez les artistes? N'était-ce pas elle qui, par sa tendre sollicitude pour la foi, pour la pratique religieuse de son fils, l'avait doucement amené à redoubler de vigilance

sur lui-même ? La pensée constante de sa mère avait été comme une lumière bienfaisante, toujours éclairant la route devant lui.

C'est lui-même qui a rendu à cette femme vénérée ce témoignage glorieux : « Elle a été notre mère en tout, écrivait-il peu après l'avoir perdue. Avec la vie, elle nous a donné l'exemple du bon, l'amour du beau[1]. » C'était dire que même l'artiste, chez lui, non seulement l'homme et le chrétien, était l'œuvre de sa mère. Elle était la source, humble et délicieuse, d'où le fleuve avait jailli. Mais, tandis que les fleuves ne remontent jamais vers leur source, lui ne cessait de se retourner avec une tendre déférence vers sa mère.

Il voyait cette vaillante femme toujours active, toujours bonne, toujours gaie. Il contemplait par la pensée son cher visage, au regard si doux et pourtant si vif. Il la suivait dans ses menues occupations, déployant dans un petit cadre, une grande âme, toujours dominée par la pensée de Dieu, toujours prête à se dévouer, insensible à la douleur jusqu'à l'héroïsme. Un jour qu'elle était tombée d'un tabouret en rangeant une armoire, elle s'était retourné un doigt dans sa chute. Son mari et son fils accouraient au bruit ; mais elle, redressant de sa propre main, son malheureux doigt, disait avec énergie : Ce n'est rien !

Quand la mort et les nécessités de carrière eurent fait le vide autour d'elle, dans son petit intérieur, si propre et si bien rangé, elle resta courageuse à son poste, fidèle aux souvenirs, comme aux habitudes fortes et pieuses. Assise dans ce que ses enfants appelaient son confessionnal, (c'était un fauteuil protégé d'un côté par une planche de bois), elle travaillait en pensant à ses chers absents, dont les portraits dus au crayon de ses fils, l'entouraient de toutes parts, ou

[1] 17 février 1858.



La mère d'Hippolyte Flandrin, 1840.

sur lui-même ? La pensée [illegible] de sa mère [illegible] comme une lumière bienfaisante toujours [illegible] devant lui.

C'est lui-même qui a rendu à cette femme [illegible] témoignage glorieux : « Elle a été notre mère en tout, aussi vois-tu peu [illegible] Avec la vie, elle nous a donné l'exemple du bien, l'amour du beau[1]. » C'était dire que même l'artiste, chez lui, non seulement l'homme et le chrétien, était l'œuvre de sa mère. Elle était la source humble et délicieuse, d'où le fleuve avait jailli. Mais, tandis que les fleuves ne remontent jamais vers leur source, lui ne cessait de se retourner avec une tendre déférence vers sa mère.

Il voyait cette vaillante femme toujours active, toujours bonne, toujours gaie. Il contemplait par la pensée son cher visage, son regard si doux et pourtant si vif. Il la suivait dans ses modestes occupations, déployant dans un petit cadre, une grande âme, toujours dominée par la pensée de Dieu, toujours prête à se dévouer, insensible à la douleur jusqu'à l'héroïsme. Un jour qu'elle était tombée d'un [illegible] en rangeant une armoire, elle s'était [illegible] un doigt dans sa chute. Son mari et son fils accouraient au bruit ; mais elle, redressant de sa propre main son malheureux doigt, disait avec énergie : Ce n'est rien !

Quand la mort et les nécessités de carrière eurent fait le vide autour d'elle, dans son petit intérieur, si propre et si bien rangé, elle resta courageuse à son poste, fidèle aux souvenirs, comme à ses habitudes fortes et pieuses. Assise dans ce que ses enfants appelaient son confessionnal, (c'était un fauteuil protégé d'un côté par une planche de bois), elle travaillait en pensant à ses chers absents, dont les portraits dus au crayon de ses fils, l'entouraient de toutes parts, ou

[1] 17 février 1848.


FLANDRIN

elle priait pour eux. De fréquentes visites à l'église, chez les pauvres, ou chez les membres de la famille qui demandaient le plus de soins ou de consolations, rompaient seules la monotonie de ses longues heures de travail. Même après avoir dépassé quatre-vingts ans, elle ne se ménageait pas, elle refusait de se reposer, disant que le jour où elle prendrait le lit, elle ne le quitterait plus.

Les rapports d'Hippolyte Flandrin avec sa mère sont empreints d'une simplicité charmante. Elle resta toujours pour lui « la maman », continuant de l'appeler, lui et son frère Paul, « ses chers petits. » Il reprenait sa place d'enfant vis-à-vis d'elle et, s'il se souvenait de ses succès et de ses titres, ce n'était que pour en faire tendrement hommage à celle qui en jouissait avec tant de cœur.

Il ne voyait sa mère que de loin en loin pendant les quelques jours d'un rapide passage à Lyon. Le reste du temps il entretenait avec elle une correspondance régulière, pleine de déférence et de bonhomie et qui forme comme le journal de sa vie intime. La maman répondait comme elle pouvait, par des petits mots pleins de cœur, presque indéchiffrables pour d'autres yeux que ceux d'un fils comme Hippolyte. Quelquefois elle recourait à la plume d'une cousine obligeante, qui se faisait son secrétaire bénévole. Et de part et d'autre, on passait sa vie à attendre ces lettres, qu'on lisait et relisait, après les avoir reçues.

Mais dès que Flandrin apprenait que sa mère était souffrante, rien ne le retenait plus à Paris. Sa présence ne manquait jamais de faire du bien à la malade, qui, avec son extraordinaire énergie, se reprenait, se relevait, et son fils en partant la laissait toute réconfortée par les marques de sa tendresse.

A côté de la piété filiale, Flandrin avait fait place dans son cœur à une autre affection.

Son mariage ne fut ni un roman ni une affaire. Il éprou-

vait le besoin d'aimer et il jugeait que l'amour est chose trop grave pour en faire l'objet d'un caprice ou d'un entraînement. Il cherchait une âme sœur de la sienne, sur laquelle il pût s'appuyer en toute confiance et pour toujours : il sentait tout ce qu'il y avait de solennel dans ce choix. Trop sérieux d'ailleurs et trop sage pour s'attacher à ces rêves chimériques, d'où l'on retombe ensuite si durement, il voulait avant tout trouver dans la future compagne de sa vie « ces vertus usuelles, comme il disait, ces vertus de tous les jours et de tous les instants » qui sont la plus sûre garantie du bonheur.

Elles s'offrirent à lui dans la personne de Mlle Aimée Ancelot, petite cousine de M. Gatteaux, qui, disait Flandrin, « se retrouve toujours dans tout ce qui m'arrive d'heureux. » La famille était des plus honorables. La jeune fille avait vingt et un ans, des traits distingués, un joli talent de pianiste. Fille unique, élevée par sa mère, elle était fort entendue dans toutes les choses du ménage. Surtout sa religion solide, ses tendres sentiments pour ses parents, son caractère doux et énergique promettaient une épouse aimante et dévouée.

Flandrin, qui déjà avait reçu dans la famille Ancelot l'accueil le plus encourageant, écrivit à sa bonne mère pour lui exposer et lui soumettre son cher projet. Il ne pouvait être qu'approuvé et le mariage fut décidé.

« Je vois approcher ce bonheur bien désiré avec confiance en Dieu et dans mes bonnes intentions. Puisse cet événement apporter quelque joie à votre cœur, ce pauvre cœur si éprouvé et cependant resté si jeune et si aimant[1] ! »

Parlant de sa fiancée, il disait : « Je sens que mon cœur, mon esprit, toutes mes forces enfin s'appliqueront à la rendre heureuse[2] ! » et dans une autre lettre s'adressant,

[1] 3 mars 1843.
[2] 6 mars 1843.

toujours à sa mère, il ajoutait : « Plus elle vous aimera, plus je l'aimerai[1]. »

La bénédiction nuptiale fut donnée aux nouveaux époux le 10 mai 1843, dans l'église Saint-Pierre-de-Chaillot. Hippolyte Flandrin avait la joie de sentir tout près de lui sa pieuse mère qui, cédant aux instances de son fils, avait fait, malgré son âge, le voyage de Lyon à Paris. Aux parents de la jeune fille, à Paul, qui certainement pleurait, à M. et Mme Ingres, s'étaient joints les nombreux amis d'Hippolyte. Ambroise Thomas tenait l'orgue.

La plupart des lettres échangées entre Flandrin et sa femme, et qui aujourd'hui nous permettent de pénétrer dans son intimité, ont été écrites pendant les voyages que Flandrin faisait à Lyon, appelé par ses devoirs de fils auprès de sa mère âgée et malade.

Dès le mois de décembre 1843, une circonstance de ce genre l'arrache à sa vie ordinaire. Le voilà parti avec son frère. En vain reçoit-il en cours de route des nouvelles plus rassurantes. « Après une telle alarme, nous avons besoin de voir notre bonne mère. » Aussitôt arrivés, les deux frères sont empêchés de se montrer à la malade. Celle-ci ne se doute de rien et la brusque apparition de ses fils pourrait lui causer une émotion trop forte.

« Juge de notre peine ; près d'elle, nous sommes obligés de nous cacher et, si nous ne parvenons d'ici quelques jours à lui faire savoir naturellement et sans l'alarmer notre voyage, notre parti est pris ; nous retournerons sans la voir et elle ne saura jamais ce voyage ! quoi qu'il en soit, nous ne regrettons pas d'être venus : quelque chose nous dit que nous avons fait ce que nous devions[2]. »

En même temps, transformé par sa piété filiale en diplomate retors, il écrivait à sa mère, comme de Paris, lettres

[1] 22 mars 1843.
[2] 10 décembre 1843.

sur lettres, pour la préparer à sa venue. Il transmettait à sa femme des instructions pour qu'elle le secondât dans son nouveau rôle. « Nous n'osons point sortir et avons même peur que notre bonne maman nous sente et nous devine. »

Enfin les deux fils sont introduits auprès de leur mère, mais c'est son tour de feindre ; ne veut-elle pas leur faire croire qu'elle était seulement grippée ? Pour la forcer à se soigner, il faut la prendre par ses côtés faibles.

« La maman se lève pour deux heures environ ; puis, bien sage, se recouchera et tâchera de se tranquilliser et dormir, en pensant à ses enfants. Toutes les fois qu'elle accomplira bien ce devoir, nous mettrons chacun deux sous dans la tire-lire de ses pauvres [1]. »

Flandrin dédommageait sa jeune femme de son absence par des lettres continuelles, débordantes d'affection. Celles qu'il recevait à son tour le comblaient de joie en lui montrant toutes ses émotions partagées et un cœur battant à l'unisson du sien :

« Toute la sollicitude que tu témoignes pour cette bonne mère est la plus sûre marque de l'affection que tu as pour moi. Merci donc des larmes que tu as versées, des prières que tu fais pour elle : rien ne saurait me toucher davantage et sois sûre que je rends à tes bons parents la même affection, la même tendresse [2]. »

Dans un autre séjour à Lyon, il décrivait ainsi l'attendrissement que lui causaient les lettres de sa femme.

« J'entends le facteur et voilà ta lettre ! Oh ! ma bonne amie, quelle douce émotion elle me procure ! Mais mes yeux se voilent de larmes, je ne puis lire : maman et Paul sont obligés de m'aider. C'est au milieu de leurs caresses que m'arrivent tes bonnes paroles. Vraiment je suis bien heureux ! En ce moment peut-être tu reçois ma lettre, mais

[1] 15 décembre 1843.
[2] 19 décembre 1843.

j'ai bien peur qu'elle ne dise pas assez combien je t'aime. Pour les tiennes, elles me le disent avec une candeur mille fois plus éloquente que les plus chaudes protestations. Supplée donc, ô mon Aimée, à ce qui manquera à l'expression des miennes, car c'est de tout mon cœur que je t'aime. Je le sens bien et l'émotion que j'éprouve en lisant tes bonnes lettres m'en est une nouvelle preuve. Ces chères lettres ! je les aime et les garderai toute ma vie ! [1] »

Avec un cœur si tendre, Flandrin devait être un père affectueux entre tous, mais il fut de ceux qui font par les larmes l'apprentissage de la paternité. Son premier enfant, une petite fille née le 14 septembre 1844, vécut seulement quelques heures. Le ciel ne fit que la montrer à ses parents, qui pleurèrent de toute leur âme, mais sans amertume et sans révolte.

Un an plus tard, [2] ils eurent la consolation de voir naître un second enfant, vigoureux et beau, qu'ils appelèrent Auguste, en souvenir de son oncle toujours regretté.

Ce fut pour l'âme d'Hippolyte Flandrin un épanouissement, un rajeunissement. Avec quels transports il contemple le cher petit et avec quel accent il en parle dans ses lettres !

« Naturellement nous le trouvons charmant. Mais, sans prévention, il me paraît plus joli que beaucoup d'enfants de son âge. Nous parlons de ça, parce qu'on ne saurait lui demander autre chose ; mais plus tard c'est un bon cœur que nous voulons lui trouver et que nous tâcherons de cultiver. Je veux qu'il aime tout ce qu'il y a de bon, de beau, enfin je veux que ce soit un brave garçon qui aime bien et soit digne d'être aimé [3]. »

Deux mois plus tard, il écrivait :

[1] 21 juillet 1845.
[2] 9 octobre 1845.
[3] 17 octobre 1845.

« Notre cher enfant a fait d'admirable progrès. Il a grossi au point que tout le monde se récrie. Son intelligence aussi commence à s'éveiller. Ses yeux vous suivent et son joli petit sourire s'adresse à vous. Lorsque vous lui parlez, il écoute avec une sorte d'attention et quelquefois il vous répond par un petit murmure des plus charmants. Il est vrai que tout cela, je le vois avec des yeux de père, yeux prévenus certainement ; mais cependant, chère mère, votre petit-fils est trouvé par tout le monde fort gentil. Nous tâcherons qu'il devienne bon et mérite d'être aimé [1]. »

C'est ainsi que chez Hippolyte Flandrin, dès le début, une préoccupation morale se mêle aux naïfs ravissements du père, aux poétiques contemplations de l'artiste.

« Je voudrais déjà que le cher petit pût adresser à Dieu une petite prière pour sa bonne maman. Mais il faut que je me contente de faire joindre ses petites mains à votre intention. Il est bien gentil et, lorsqu'il rit, c'est d'un si bon cœur, qu'il est impossible de ne pas l'imiter. Son expression a tant de douceur et de bonté que je veux croire à ces indications [2]. »

« Oh ! que je serais heureux, si vous pouviez jouir des progrès de notre cher enfant, de sa bonne mine, de sa gaîté et des études qu'il fait pour gazouiller des je ne sais quoi charmants, si vous voyiez avec quelle joie il nous accueille à son réveil, quelle ardeur, quelle vivacité ! Comme il remue tout à la fois les bras et les jambes, semblable à un petit oiseau qui voudrait bien s'envoler, mais dont les plumes sont trop courtes encore [3] ! »

« Le cher petit, par une espèce de pressentiment, s'est pris d'amour pour le petit portrait que j'ai fait de vous il y a quelques années. Il lui sourit, lui tend les bras et, dès

[1] 15 décembre 1845.
[2] 29 décembre 1845.
[3] 8 mars 1846.

qu'on lui demande : Où est bonne maman ? il le regarde et le regarde avec joie, ce qui me fait grand plaisir[1]. »

« Voulez vous savoir comment on fait faire au petit Auguste une prière pour sa grand'mère ? Nous faisons joindre les mains du cher petit en disant : Mon Dieu ! et nous laissons à ce bon père le soin d'interpréter, car il sait mieux que nous ce dont nous avons besoin[2]. »

« Notre cher petit est dans une veine délicieuse : il est bon, il est graçieux, son petit ramage nous enchante. Chaque jour ce sont de nouveaux mots, de nouvelles caresses et, plus je vais, plus j'en deviens... bête. Ne croyez pas cependant que je le gâterai : oh non, je l'aime trop ! et je sens que lui voir un défaut me sera chose cruelle, je le sentirai trop vivement[3]. »

A partir du 14 février 1848, à côté du petit Auguste, la petite Cécile vint prendre sa part des admirations et des tendresses paternelles.

La naissance de cette enfant en pleine révolution de février ne fut pas sans apporter à Flandrin un surcroît d'émotions et d'alarmes.

A la fin de l'année, toute la petite famille émigra pour quelques mois à la suite de son chef, qui allait décorer l'église Saint-Paul à Nîmes. Ce fut un des rares déplacements de cette vie si extraordinairement calme, rendue doublement casanière par les habitudes d'un travail opiniâtre et par un étroit attachement au toit domestique. L'existence de Flandrin s'est pour ainsi dire renfermée tout entière dans sa tranquille demeure de la rue de l'Abbaye. Les mois d'été, il est vrai, il installait sa femme et ses enfants auprès de Paris, à Montmorency, et il revenait chaque soir auprès d'eux. Plus tard, pour obéir à un impé-

[1] 2 juin 1846.
[2] 30 décembre 1846.
[3] 28 février 1847.

rieux besoin de repos, il se permit quelques stations en famille au bord de la mer, mais toujours courtes, quelques petits voyages, mais pour ainsi dire furtifs et hâtés par l'arrière-pensée du retour. Il ne se séparait guère des siens que pour se rendre à Lyon, de loin en loin, à l'appel du devoir filial, et le plus souvent sous le coup de nouvelles alarmantes.

Alors l'éloignement, attendrissant sa sensibilité toujours si impressionnable, inspirait à son cœur une éloquence naïve et passionnée, et, en attendant que, comme le pigeon voyageur, il regagnât le nid, il écrivait ces lettres qui sont comme de pures et suaves empreintes de son âme.

« ...Je te remercie bien de ne pas avoir attendu ma lettre et de m'avoir envoyé la tienne, car j'étais bien impatient et j'aurais été en peine. Je t'ai déjà relue quatre ou cinq fois et, comme hier il ne me restait que peu de temps, je ne sais si je t'ai assez dit combien je t'aime. Non, je ne l'ai pas fait assez, si je juge du bien que cela doit te faire par celui que j'éprouve, lorsque je te lis et trouve cette bienheureuse expression. Regarde, il faut que j'en sois bien avide, puisque toute ta vie me le dit bien éloquemment, c'est égal, dis-le encore, car j'y trouve une joie et une douceur infinies[1]. »

« Si je pouvais, je t'écrirais toujours et je te donnerais les plus doux noms, ceux qui viennent naturellement à mon esprit, parce que je sens combien nous sommes moitié l'un de l'autre et combien il nous serait impossible de vivre éloignés. A tout moment je pense que j'arrive : c'est le soir, il est tard, on évite le bruit. Au haut de l'escalier je vois ma grande amie, je monte rapidement, j'embrasse son cher visage, je sens son cœur sur le mien... Oh ! chère amie, qu'il est bon de s'aimer ainsi ! puis je vois nos petits

[1] 9 septembre 1852.

endormis et je prie Dieu qu'il vous protège tous et toujours[1] ! »

Prisonnier de son affection, il se dérobait à toutes les occasions qui pouvaient l'entraîner un peu en dehors du cercle très restreint qu'il aimait. C'est ainsi qu'en 1853, après sa réception à l'Institut, il voulut se soustraire aux avances flatteuses des Lyonnais désireux de fêter le succès de leur compatriote. Il crut devoir refuser d'assister à la distribution des prix de l'École des Beaux-Arts, mais il ne put échapper au dîner que les artistes donnèrent le lendemain en son honneur. Ce fut une petite manifestation charmante, que dans ses lettres il a racontée avec beaucoup de bonhomie. On ne l'accusera pas de s'être donné à lui-même un rôle trop brillant.

« Hier, à deux heures et demie, M. Thieriat et M. Bonirote sont venus nous prendre, pour aller au musée chercher ceux qui avaient bien voulu se réunir pour nous fêter, une soixantaine de personnes, parmi lesquelles beaucoup de nos anciens maîtres, de nos camarades et amis, enfin quelques inconnus pour nous, mais qui étaient venus spontanément. Le dîner était fort bien, mais surtout on a été plein de bonté et de cordialité. Paul et moi, en face l'un de l'autre, formions le milieu de la table et entourés des professeurs. On a porté des santés plusieurs fois. J'ai cherché à répondre en remerciant, mais d'une manière assez piteuse, je l'avoue. (Oh ! que je maudis cette absurde timidité !) enfin ça a passé. On a fait mille charges très spirituelles ; un de nos anciens élèves a chanté d'une voix magnifique des choses qui ont été fort applaudies et ceux de ces messieurs qui étaient assez près de moi ont bu leur premier verre à la santé de ma femme et de ses chers enfants. Ça m'a touché, tu le sens bien. Enfin nous avons

[1] 29 août 1853.

tous lieu de nous applaudir de l'effet de cette belle réunion et nous en sommes vraiment reconnaissants. Mais, au milieu de cette effusion, on nous a arraché une promesse, celle d'assister au dîner que les élèves de l'École donneront à leurs professeurs demain lundi. On a mis en jeu prières, vieux souvenirs, et, comme c'était M. Bonnefond qui se faisait l'organe des élèves, il n'y a pas eu moyen de résister et voilà notre bonne réunion repoussée d'un jour !... Comme toi, je souffre de notre séparation et avec joie je la verrai finir, mais la pauvre maman, qu'il est difficile de la quitter ! Oh ! que je l'aime, cette bonne mère ! elle est meilleure que jamais et ce jour de plus lui fait tant de plaisir [1] ! »

Ces retours dans la maison de son enfance n'étaient pas sans réveiller dans l'âme de Flandrin une foule de souvenirs, les uns tristes, les autres joyeux, tous mélancoliques et doux. Parfois ces intimes visions des années disparues venaient comme le hanter et assiégeaient son sommeil :

« J'étais très bien et cependant ai peu dormi. J'étais avec vous. Je repassais ma vie tout entière ; je me voyais enfant au milieu de mes frères et sœur... ; les bontés de notre père et de notre chère mère..., j'ai tout revu, ressenti, et, comme un voyageur qui d'une hauteur regarde le chemin parcouru, je trouvais de la douceur à tant de regrets... Puis, à travers tous ces vieux souvenirs, je revenais souvent à toi, à nos enfants, et mieux que jamais remerciais Dieu de la tendresse si dévouée et si bien dirigée de ma chère femme [2]. »

L'année 1855 fut privilégiée au point de vue des affections de famille. Les travaux de l'église d'Ainay appelèrent Flandrin à Lyon et le rapprochèrent ainsi de sa mère. Sa femme et ses enfants étaient installés dans une demi-cam-

[1] 28 août 1853.
[2] 21 novembre 1854.

pagne, aux portes de Lyon, et c'est là qu'il venait se reposer chaque soir; mais dans le court répit qu'il s'accordait au milieu de son travail pour prendre son repas, c'était chez « la maman » qu'il allait déjeuner.

« Ces tête à tête ont l'air de lui faire grand bien et me causent à moi de douces émotions. Pauvre mère ! nous repassons sa vie et revoyons ensemble ceux qui ne sont plus, mais que nous aimons toujours[1]. »

La mère de Flandrin avait beau prendre des années, elle restait jeune de cœur et d'ailleurs étonnamment vive et alerte. Son fils l'entourait toujours de tendres prévenances et de délicates attentions. Voici le récit d'une petite scène de famille : c'était en 1856, la bonne mère avait quatre-vingt-sept ans. Flandrin s'était donné le plaisir d'aller lui souhaiter sa fête à la Saint-Jean :

« La journée de dimanche a été superbe, un soleil radieux égayait tout, puis moi j'étais véritablement heureux ; car, après la messe, je suis revenu bras dessus bras dessous avec la maman. Elle était si contente ! Elle m'a dit que la semaine dernière elle allait moins bien, mais que tout à coup elle se sentait transformée et légère comme un papillon, et ces dames n'en revenaient pas de lui voir manger un bon potage, un petit morceau de bœuf, du jambon, du gigot, quatre asperges, biscuit et riquiqui ! Ce matin, 23 juin, Marguerite[2] m'a acheté un joli bouquet; mais, j'oubliais, c'est maman qui, à sept heures, est venue me réveiller et m'embrasser dans mon lit. Je me suis vite levé, ai pris mon bouquet, les lettres des enfants, la lithographie de Paul, le petit ouvrage d'Aline, mes Madones et enfin l'ouvrage sur saint Vincent de Paul. Je lui ai souhaité sa fête au nom de tous, puis lui ai lu et montré tout. Elle l'a accueilli avec grande joie et me charge, mes bons amis,

[1] 24 juillet 1855.
[2] La bonne de sa mère.

de ses remerciements en vous rendant caresses pour caresses[1] ».

Parmi les cadeaux de fête se trouvait une nouvelle qui fit grand plaisir à « la maman », l'annonce d'une prochaine naissance. En effet, quelques mois plus tard, le 20 novembre 1856, H. Flandrin eut le bonheur de tenir dans ses bras son quatrième enfant, un petit garçon, auquel il donna le nom de Paul, que le souvenir de son frère lui rendait si cher.

Cependant l'heure douloureuse approchait, qui devait séparer pour cette vie Hippolyte Flandrin et sa mère. Il eut du moins la consolation d'assister aux derniers moments de cette existence si chère.

Appelé à Lyon par le Dr René Beaumers, son cousin, médecin de la famille, Hippolyte Flandrin arrive avec son frère en toute hâte. On les introduit auprès de la malade.

« Hélas! son premier mot a été : Ça va mieux! Mais que l'aspect du cher visage démentait cruellement cette assertion de son cœur! Tendrement nous l'avons embrassée pour vous, nos chères femmes, et nos bons enfants. M. André, son confesseur, qui vient de venir, lui a proposé de recevoir le Bon Dieu. Elle a accepté. Nous lui avons témoigné que nous n'en ressentions que du bien! Ça paraît la tranquilliser. A midi elle recevra la visite de Celui qu'elle aime tant et que nous prions si ardemment de lui accorder le courage, la joie même, en faisant le sacrifice tout entier.

« ... Nous venons d'assister à cette douloureuse et cependant consolante cérémonie. Elle a reçu l'extrême-onction, puis la communion : son visage a rayonné. Puis nous nous sommes approchés, pour qu'elle vous bénisse tous en nous.

« Prions Dieu qu'il nous fasse forts, par cette ferme foi qui nous montre que la séparation n'est pas éternelle et que

[1] 23 juin 1856.

par une bonne vie nous pouvons rejoindre ceux qui nous ont précédés et que nous aimons toujours[1]. »

« ... Il ne nous reste de notre pauvre mère que sa pieuse et sainte mémoire. Sa chère âme est remontée au ciel hier soir à sept heures et demie. Nous avons reçu le dernier soupir de ce modèle de bonté, de dévouement et de générosité. Sa dernière parole compréhensible a été : Ne vous tourmentez pas. Un moment après, comme je voyais ses lèvres remuer, comme désirant absolument quelque chose, j'ai eu l'idée de lui dire ton nom, celui d'Aline et de tous nos enfants : elle a paru contente et nous l'avons priée de nous donner à tous sa bénédiction. Enfin ce cher agneau a succombé.

« Notre pauvre René a été bien excellent et combien nous le remercions de nous avoir appelés à temps ! Ah ! quelle grâce nous avons reçue là ! Nous l'avons revue avec toute sa connaissance ; puis, avec le secours de cette consolante religion, elle a franchi le dur passage arrosé des larmes de ses deux fils[2]. »

« Le sacrifice est consommé ! Nous avons suivi jusqu'au bout cette voie douloureuse et enfin il a fallu la quitter. Ça a été cruel. Mais les consolations ne nous ont pas manqué. Le concert de louanges qui sortait de toutes les bouches nous a été bien doux et les marques de sympathie pour nous ont été nombreuses et touchantes. En redescendant de la triste montagne, nous avons été longuement accompagnés par de bons amis et le cher Lacuria est rentré à la maison avec nous. C'était encore une épreuve. Ah ! qu'il a été bon ! Nous avons tout revu avec lui afin de tout épuiser[3]. »

« Le croirais-tu ? nous éprouvons je ne sais quelle douceur à chercher notre mère. Il nous semble qu'elle est à la

[1] 16 février 1858.
[2] 17 février 1858.
[3] 18 février 1858.

messe, qu'elle va revenir tout à l'heure. La mort n'a pas laissé ici sa terreur ordinaire et le souvenir de son image, lorsque nous l'avons embrassée pour la dernière fois, nous a donné l'idée d'une sérénité qui est au-dessus de notre sphère et exprime une partie du bonheur des élus. Chère mère! lui avons-nous assez prouvé combien nous l'aimions? Oh! jamais assez! et je veux que le reste de ma vie le lui dise toujours [1]. »

Non content d'entretenir dans son cœur le culte de sa mère, Flandrin sut y associer ses enfants. Quelques années plus tard, de passage à Lyon, il fit avec eux un petit pèlerinage devant la maison qui lui rappelait tant de souvenirs.

« Le premier soir, en arrivant, j'ai pris avec moi Auguste et Cécile; à neuf heures du soir, nous avons été regarder les fenêtres de notre chère mère, et, comme je m'attendrissais en parlant d'elle et de sa mémoire, j'ai senti une larme d'Auguste tomber sur ma main, tandis que Cécile pleurait tout bas. Ces larmes de mes chers enfants m'ont été bien douces [2]. »

*
* *

A tant de citations des lettres intimes de Flandrin, qu'il nous soit permis d'en ajouter encore quelques-unes. Elles nous parleront aussi de son attachement à la famille. Mais elles nous montreront l'artiste dans des circonstances inattendues. Il était alors l'hôte de Napoléon III au château de Compiègne. Entre sa vie habituelle et celle à laquelle il s'efforçait de se plier en passant, le contraste est piquant, mais d'autant plus instructif.

L'empereur, on le sait, invitait successivement les hommes les plus en vue dans les diverses carrières à passer quelques jours à la cour de Compiègne. Cette perspective, toute flat-

[1] 20 février 1858.
[2] 16 septembre 1861.

teuse qu'elle fût, effrayait la timidité de Flandrin, mais il lui était d'autant plus difficile de refuser, que déjà on lui avait fait le redoutable honneur de lui commander le portrait de Napoléon III. Il se rendit donc à l'invitation qui lui avait été adressée. Les détails qu'il donne sur son séjour au château impérial achèvent de le peindre dans son aimable simplicité.

L'étiquette comportait l'habit et la culotte courte. A peine arrivé, Flandrin fait avec Cabanel ses préparatifs de toilette. Les deux artistes, se sentant un peu gênés dans le costume de cérémonie, s'étudient en riant à s'asseoir et à se relever avec grâce. Enfin l'heure vient de paraître dans les salons.

« D'abord a eu lieu la présentation : l'empereur a fait le tour du cercle et, arrivé à moi, m'a demandé si son invitation ne m'avait pas arraché à quelque œuvre importante, puis donné la main et tout cela d'une manière très douce et très bienveillante. Ensuite l'impératrice, fort gracieuse, m'a demandé si j'avais travaillé au portrait de l'empereur et a paru contente de la promesse que je faisais de lui montrer bientôt un certain résultat. Au dîner, j'ai été heureusement placé auprès de M. Léon Rénier, qui est simple et charmant. Je ne sais pas trop ce que j'ai mangé, mais enfin j'ai dîné, et puis tout le monde s'est rendu dans les salons, où on a formé de petits groupes. Mais la moitié de la société étant au fumoir, j'ai eu de la peine à me caser et ça me paraissait bien long, lorsque l'un des aides de camp est venu me chercher de la part de l'impératrice, qui était dans un autre salon.

Elle m'a fait asseoir à côté d'elle et on a causé. M. Viollet-le-Duc tenait le dé et, il faut l'avouer, d'une manière assez heureuse. L'impératrice, avec beaucoup de grâce, tâchait d'associer à la conversation tantôt celui-ci, tantôt celui-là[1]. »

[1] 2 décembre 1861.

Le lendemain Flandrin suivait une chasse à courre et jouissait en artiste du pittoresque des costumes, du mouvement des bêtes et des effets de paysage. « Le cerf s'est dérobé, parce qu'il avait gelé et que les chiens ont été plus facilement mis en défaut par le pauvre animal; je n'en ai pas été fâché : cette fête, cette belle promenade n'a donc coûté ni larmes ni sang. Le froid était vif, mais nous étions bien entortillés, bien avoisinés, enfin pour mon compte j'étais à mon aise et je n'ai eu que plaisir. Bien plus! j'ai fumé une cigarette, pour faire comme tout le monde[1] ! »

« L'homme est décidément une créature très perfectible. Il y a trois jours j'avais horreur de la culotte. Aujourd'hui je l'épouse. Le premier jour, raide comme un pieu, je n'osais faire un mouvement, le second quelque souplesse apparaissait et le troisième je croise les jambes, ma foi! N'y a-t-il pas là progression et progression effrayante! car si j'allais m'accoutumer et avoir besoin de cette vie, qui ressemble si peu à la nôtre! Qu'en dis-tu? Ne le crains-tu pas? Non, il n'y a pas de danger : le travail, ce bon pain, est pour nous un trésor; avec toi, ma chère femme, il fait mon bonheur et pas plus de l'un que de l'autre je ne saurais me passer[2]. »

« Hier, le programme de la journée étant très vague, on nous a donné à entendre que nous étions libres et, avec MM. Nisard et Jules Sandeau, j'ai pris la clef des champs et nous avons marché dans la forêt durant trois heures et demie, sous cette belle lumière, ce doux soleil, au milieu du silence que nous écoutions avec bonheur... Rentrés au coucher du soleil, nous avons appris, et pour mon compte avec regret, que l'empereur et l'impératrice, accompagnés d'une partie de la société, avaient aussi fait une promenade à pied. Là, j'aurais plus facilement pu parler à l'empereur,

[1] 3 décembre 1861.
[2] 4 décembre 1861.

car dans les salons c'est impossible. J'allais t'écrire lorsqu'on est venu m'avertir que l'impératrice m'invitait à venir prendre le thé. Vite un coup de peigne, un coup de brosse et j'ai couru. L'impératrice était toute seule ; cependant, avec bonne grâce et bonté, elle m'a fait asseoir près d'elle et je lui ai témoigné mon regret de ne pas l'avoir accompagnée dans la promenade. Nous avons parlé de diverses choses, entre autres du musée Campana et à ce propos elle a bien voulu aller me chercher des œuvres d'art chinoises de la plus grande beauté et qu'elle pouvait à peine porter. A ce moment est entré le comte Kisselef, ambassadeur de Russie, qui a été suivi bientôt du gros de la compagnie [1]. »

« Hier le temps s'est mis à la pluie et après le déjeuner l'impératrice a décidé qu'on remettrait à demain la partie de Pierrefonds. On a fait salon, l'impératrice a été chercher le petit prince et nous l'a présenté. Il m'a tendu la main que j'ai baisée. C'est vraiment un aimable enfant, dont le regard a quelque chose de pénétrant et de doux. Après la présentation il s'est mis à courir, à sauter avec un autre enfant de la manière la plus gaie et la plus vive.

« Ensuite, comme il pleuvait toujours, l'impératrice nous a menés dans ses appartements, pour nous faire voir ses bijoux, qui sont merveilleux et aussi variés de matière que de motifs. A quatre heures, je suis rentré chez moi où j'ai trouvé ta lettre et celle des enfants que j'ai lue, le tout avec un plaisir infini.

« Tout à l'heure à cinq heures je retourne au thé de l'impératrice. De nouveau on a fait cercle, puis on est revenu s'habiller pour dîner. Ah ! ma foi ! ça devient long et aujourd'hui tout le monde a l'air de ne plus savoir que se dire. Du reste, il faut l'avouer, avec des gens comme moi il y a peu de ressources. Viollet-le-Duc a occupé et distrait en

[1] 5 décembre 1861.

faisant avec les dames charmantes qui se trouvent ici une charade ou tableau vivant : c'était fort joli. Plus tard, au second thé, discussion des peintres et de l'impératrice sur la beauté ! A une heure on rentre se coucher. Je suis vraiment éreinté. Ce soir la toilette d'étiquette encore une fois et demain je vous embrasse. Je vous conterai tout ce que j'ai vu et su observer. Je parlerai de beaucoup de bonté et de bienveillance, car vraiment c'est là le fond, et puis, je tâcherai de me rappeler les petits incidents qui ont fait la différence d'un jour à l'autre.

« Donc demain, ma chère amie, nous reprendrons notre douce vie ensemble avec nos petits et notre bon et cher travail de tous les jours. Ah ! que l'oisiveté est pesante et qu'elle fait apprécier et trouver de charmes à ce qui quelquefois nous lasse et nous obsède ! Il faut seulement savoir régler et mesurer le tout avec ses forces, c'est ce que nous tâcherons de faire, n'est-ce pas [1] ? »

Plût à Dieu qu'Hippolyte Flandrin se fût conformé exactement à cette dernière résolution, en s'accordant de plus fréquentes heures de repos ! Sa famille et l'art lui-même l'eussent conservé plus longtemps.

[1] 6 décembre 1861.

CHAPITRE VII

LE SANCTUAIRE ET LE CHOEUR DE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS

C'est le succès d'Hippolyte Flandrin à Saint-Séverin qui lui ouvrit les portes de Saint-Germain-des-Prés[1]. Il ne se doutait pas alors qu'il dût décorer cette église presque tout entière. L'immensité de cette tâche l'eût effrayé. Mais ce vaste projet ne fut conçu que peu à peu. En 1841, il n'était pas encore question de la nef, ni même du chœur tout entier, mais seulement du sanctuaire, c'est-à-dire des deux murs qui se dressent de chaque côté de l'autel principal.

Même réduit à ces proportions, le travail était considérable et dépassait de beaucoup en importance la décoration d'une chapelle latérale. Les idées justes sur le rôle que doit jouer la peinture murale, faisaient du chemin dans les esprits et l'administration devenait peu à peu plus hardie.

Le peintre était le premier à reconnaître qu'il était privilégié : nous en retrouvons l'aveu dans sa correspondance : « C'est ici l'occasion de s'élever, de se fortifier, car la place est belle et en évidence[2]... Je remercie Dieu de m'avoir

[1] Annonçant cette nouvelle commande à son frère Auguste, dans une des dernières lettres qu'il lui ait écrites, Hippolyte Flandrin s'exprime ainsi : « La lettre du préfet était charmante, motivant sur ma chapelle de Saint-Séverin la confiance qui m'était accordée. » Il ajoutait : « Je suis très reconnaissant, surtout envers l'excellent M. Gatteaux, qui est toujours une des principales causes du bien qui m'arrive. » (Lettre du 1er juillet 1842).

[2] Lettre à Auguste, 1er juillet 1842.

donné une si belle occasion de faire de la peinture religieuse[1]... C'est certainement le plus bel ouvrage que j'aurai jamais à faire[2]. » Sur ce dernier point, sa modestie le rendait mauvais prophète.

L'église Saint-Germain-des-Prés[3], vénérable relique de cette fameuse abbaye, qui, dans le vieux Paris, formait comme une cité monacale à la porte de la cité royale, remonte au XIe siècle. Fallait-il, pour approprier la décoration à ce cadre ancien, s'appliquer à reproduire les procédés et les allures de l'art de cette époque? ou, tout en respectant les caractères généraux de sobriété et de sévérité, qui distinguent le style roman, l'artiste devait-il conserver sa liberté? Etait-ce une reconstitution archéologique qu'on lui demandait, ou une œuvre originale? En faisant choix d'Hippolyte Flandrin, le Conseil municipal avait tranché la question; évidemment il n'attendait pas de lui qu'il fût roman ici, plus qu'il n'avait été gothique à Saint-Séverin. Ceux qui aiment par-dessus tout la fidélité archéologique le regretteront : l'art n'y a rien perdu, semble-t-il. Ajoutons que, si de vieilles peintures, dûment authentiques, nous paraissent à bon droit précieuses et sacrées, les pastiches que l'on en peut faire à notre époque, sont loin de présenter le même intérêt[4].

[1] Lettre à sa mère, août 1844.

[2] Lettre à sa mère, 28 janvier 1845.

[3] Voy. la note 2 de la page 77.

[4] « Hâtons-nous de le dire, dans les peintures de Saint-Germain-des-Prés, il n'y a de byzantin que le fond d'or. L'auteur, éclairé par un goût sûr, a compris que l'archaïsme appliqué aux arts du dessin n'est pas moins puéril que dans les compositions littéraires. Ayant à traiter deux sujets qui ont souvent exercé le talent des peintres byzantins, il s'est abstenu sagement d'imiter le style de ces maîtres primitifs. Il n'a pas cru non plus pouvoir imiter le style des maîtres florentins du XIVe siècle. Il a pris ses modèles dans l'époque la plus florissante de l'école romaine. Il s'est efforcé courageusement de reproduire, autant qu'il était en lui, le style large et sévère des fresques du Vatican... M. H. Flandrin a voulu concilier le sentiment catholique de Giotto avec la science païenne de Raphaël. C'est là une tentative que nous approuvons hautement. » G. Planche. *Revue des Deux Mondes*, 1er juillet, 1846, page 156).

Les deux surfaces à décorer étaient incomparablement plus grandes que celles de la chapelle Saint-Jean. Malheureusement les dimensions, toujours beaucoup plus hautes que larges, exigèrent encore l'établissement de plusieurs divisions. Au-dessus des deux compositions principales, l'artiste établit deux rangées de figures isolées. Tout en haut sont représentés des personnages historiques dont le nom se rattache au passé de l'abbaye, saint Germain, évêque de Paris, saint Vincent, diacre et martyr, ancien patron de l'église (qui s'appelait autrefois Saint-Vincent-le-Doré), le roi Childebert et la reine Ultrogothe[1], fondateurs de Saint-Germain-des-Prés et son premier abbé saint Doctrovée, le roi Robert le Pieux, le pape Alexandre III, l'abbé Morard, qui présidèrent à la reconstruction de l'abbaye, détruite au IXe siècle par les Normands.

Au-dessous de ces personnages, règne une rangée de figures allégoriques, d'un côté les vertus théologales, la Foi, l'Espérance et la Charité, auxquelles l'artiste a joint la Patience; de l'autre les vertus morales, la Force, la Tempérance, la Justice et la Prudence.

Les efforts de Flandrin dans cette partie de la décoration se sont dépensés presque en pure perte. Qui donc apprécie des œuvres placées si loin du regard ? D'ailleurs les murs du sanctuaire, surtout celui de droite, sont tellement sombres que l'artiste fut obligé souvent de recourir à la lueur des bougies et que chaque hiver il devait interrompre son travail, rendu aussi très pénible par le froid.

Pour les deux scènes principales, Flandrin fit choix de deux sujets qui forment une antithèse éloquente : l'*Entrée de*

[1] « Il y a dans cette gracieuse figure un charme, une sérénité, un calme angélique... Il est impossible de la contempler sans l'aimer, sans y rêver longtemps. C'est à mon avis un des types les plus parfaits que la peinture puisse offrir à la pensée. Jusqu'à présent M. Flandrin n'avait rien produit qui nous permît d'espérer une si charmante création. » (G. Planche, *ibidem*, p. 158).

Jésus à Jérusalem au milieu des acclamations de la foule, et la *Montée au Calvaire*, deux cortèges, l'un triomphal, l'autre douloureux, deux processions de personnages, comme si l'artiste préludait inconsciemment au thème qu'il devait développer plus tard avec ampleur à Saint-Vincent-de-Paul. D'instinct il devinait le parti que la décoration peut tirer d'une troupe en marche.

Au centre de la première composition, le Sauveur s'avance avec douceur sur une ânesse que suit pas à pas un charmant ânon. Certes la hardiesse était grande de faire entrer ainsi en pleine église ces deux modestes animaux. Bossuet, décrivant dans un de ses sermons le triomphe pacifique de Jésus-Christ, semble avoir éprouvé, sinon quelque respect humain, du moins quelque embarras à présenter à ses auditeurs orgueilleux le Fils de Dieu dans un si pauvre « équipage[1] ». Peut-être un peintre d'un goût exclusif eût-il reculé devant l'humble monture. Flandrin a dessiné sans s'effaroucher l'ânesse et son ânon. On dirait qu'il les a regardés avec cette sympathie poétique qu'ils eussent inspirée à l'âme d'un Virgile ou d'un saint François d'Assise.

La figure du Christ s'impose tout d'abord par son attitude simple et à la fois noble et sereine. L'artiste n'a pas atteint du premier coup cet idéal. Il écrivait à son frère Paul à ce propos : « Je travaille à ma composition : elle a changé, et, je crois, gagné. Tout est prêt à être mis sur le

[1] « ... Quand je vois *le malheureux équipage* avec lequel il entre dans Jérusalem, au lieu de l'avertir qu'il est homme, je trouverais bien plus à propos, chrétiens, de le faire souvenir qu'il est Dieu. Il semble en effet qu'il l'a oublié ; le prophète et l'évangéliste concourent à nous montrer le roi d'Israël « monté, disent-ils, sur une ânesse » : *sedens super asinam.* Ah ! chrétiens, qui n'en rougirait ? Est-ce là une entrée royale ? Est-ce là un appareil de triomphe ? Est-ce ainsi, ô fils de David, que vous montez au trône de vos ancêtres, et prenez possession de leur couronne ? » Ce sermon (*sur l'Honneur du monde*) fut prêché devant le prince de Condé, (21 mars 1660). Faut-il remarquer que Bossuet parle ici en homme de son temps et de son pays ? En orient on ne regarde pas l'âne d'un œil si dédaigneux.

mur, hors la figure du Christ, que nous reverrons un peu ensemble. Tout ce que j'ai essayé avec les modèles ne m'a que médiocrement satisfait[1]. »

Derrière le Sauveur, marche en rangs serrés la troupe de ses apôtres et de ses disciples, des palmes à la main. Devant lui se presse une foule enthousiaste. *L'Hosanna* voltige sur les bouches[2]; il brille dans tous les regards. « Si ces gens se taisent, les pierres crieront, » disait Jésus aux Juifs. Ce texte est rappelé par une inscription qui souligne la composition : *Lapides clamabunt.* Faire parler la pierre, n'est-ce pas l'objet même de la peinture murale?

En face de cette scène de triomphe, se déroule le cortège du divin Condamné. En tête marchent les deux larrons et les bourreaux, puis Jésus, portant sa croix et suivi de saint Jean, enfin le groupe des saintes femmes.

Les licteurs sont empreints d'une grande énergie. L'un, qui, par ses formes athlétiques, rappelle un peu les bourreaux de saint Symphorien dans le fameux tableau d'Ingres, entraîne la douce victime, comme si elle voulait résister. Un autre, de sa baguette, repousse impérieusement saint Jean qui s'était approché de Jésus.

Cette scène des deux amis ainsi brutalement séparés est une des parties les plus originales de toute la composition : saint Jean s'arrête consterné et adresse à Jésus un regard

[1] 7 septembre 1843.

[2] « L'expression de mansuétude qui règne sur le visage du Christ, le mélange de soumission et de joie qui caractérise les apôtres, révèlent chez M. Flandrin l'étude approfondie et la connaissance complète des conditions qu'il avait à remplir. Cette partie de la scène mérite les plus grands éloges. La foule qui accueille avec une joie respectueuse l'arrivée du Sauveur, offre un ensemble varié d'épisodes bien conçus... Il me semble que M. Flandrin a merveilleusement compris et très habilement rendu les sentiments qui ont dû animer les personnages de cette scène. (G. Planche *ibidem*, p. 157). Le critique trouve cependant que les figures de femmes ont « une énergie un peu virile et que les enfants ressemblent à des athlètes en miniature. » L'architecture, ajoute-t-il « pourra ne pas sembler assez orientale aux hommes du métier. »

d'une mélancolie déchirante; le Christ se retourne. Son épaule qui se tord sous le poids de la croix, son front saignant sous les épines, ses lèvres frémissantes, ses yeux noyés d'angoisse, tout dans sa personne exprime la souffrance et cependant il paraît plus sensible aux pleurs des siens qu'à ses maux, plus ému de ce qui se passe derrière lui, parmi ceux qui l'aiment, que des supplices qui se préparent là-haut, sur le Golgotha[1].

Derrière saint Jean, se groupent les saintes femmes, soutenant dans leurs bras la Vierge défaillante, scène pathétique, dont le souvenir, consacré par la tradition sous le nom de Spasme de la Vierge, a inspiré aux peintres italiens des chefs-d'œuvre.

« Voilà qui est maître comme les grands maîtres ! » s'écria Ingres en voyant le travail de son élève. Un juge d'un tout autre tempérament, le froid critique de la *Revue des Deux Mondes*, Gustave Planche, n'hésitait pas à mettre le nom d'Hippolyte Flandrin à côté de celui de Delacroix. Dans le même article, il étudiait les peintures de l'un à la Chambre des Pairs et de l'autre à Saint-Germain-des-Prés. Il concluait ainsi : « MM. Delacroix et Flandrin viennent de répondre victorieusement aux détracteurs de l'École française. On allait répétant partout qu'elle n'avait plus d'autre souci que de plaire à la bourgeoisie; qu'elle renonçait aux grands travaux et avait perdu le sens de la tradition italienne : M. Delacroix, en se rattachant à l'École de Venise, M. Flan-

[1] G. Planche se montre sévère pour cette composition. Il critique vivement la figure du Christ, dont il trouve la douleur trop humaine; il blâme les plis droits et symétriques des vêtements, qui « ne traduisent pas la forme du corps » chez le Christ et chez la Vierge. Il accuse une « désespérante uniformité » dans les types de la foule. Il conclut ainsi : « Il y a certainement dans l'ensemble de cette composition beaucoup de savoir et d'habileté ; mais pour donner aux physionomies l'individualité, la variété qui leur manquent, le savoir et l'habileté ne suffisaient pas. » (p. 159.) Il dit encore : « Cette scène, une des plus belles que la peinture puisse se proposer, exige une énergie, une puissance dramatique que M. Flandrin ne paraît pas posséder. » (p. 158.)



La montée au Calvaire.

(Sanctuaire de Saint-Germain-des-Prés, 1846.)

d'une mélancolie déchirante; le Christ [illegible] courbé qui se tord sous le poids de la [illegible] rougissent sous les épines, ses [illegible] remplis d'angoisse, tout [illegible] et cependant il paraît plus sensible aux pleurs des siens qu'à ses maux, plus ému de ce qui se passe derrière lui, parmi ceux qui l'aiment, que des supplices qui se préparent là-haut, sur le Golgotha[1].

Derrière celui-là [illegible], se groupent les saintes femmes, [illegible] la Vierge défaillante, scène pathétique, dont le souvenir, consacré par la tradition sous le nom de *Spasme de la Vierge*, a inspiré aux peintres italiens des chefs-d'œuvre.

« Voilà qui est maître comme les grands maîtres ! » s'écria Ingres en voyant le travail de son élève. Un juge d'un tout autre tempérament, le froid critique de la *Revue des Deux Mondes*, Gustave Planche, n'hésitait pas à mettre le nom d'Hippolyte Flandrin à côté de celui de Delacroix. Dans le même article, il [illegible] de l'un à la Chapelle des Saints [illegible] et de l'autre à Saint-Germain-des-Prés [illegible] : MM. Delacroix et Flandrin viennent [illegible] victorieusement aux détracteurs de l'École [illegible]. On allait répétant partout qu'elle n'avait plus d'autre souci que de plaire à la bourgeoisie; qu'elle renonçait aux grands travaux et avait perdu le sens de la tradition italienne : M. Delacroix, en se [illegible] à l'École de Venise, M. Flan-

[1] G. Planche se montre [illegible] cette composition. Il critique [illegible] la figure du Christ, [illegible] trop humaine ; il blâme les plis droits et symétriques [illegible], qui « ne traduisent pas la forme du corps » chez le Christ [illegible]. Il accuse une « [illegible] uniformité » dans les types [illegible]. Il ajoutait aussi : « Il y a certainement dans l'ensemble de [illegible] composition beaucoup de savoir et d'habileté ; mais pour donner [illegible] l'individualité, la vérité qui leur manquent, le savoir et [illegible] ne suffisent pas. » (p. 126.) Il dit encore : « Cette scène, une des [illegible] que la peinture [illegible] exige une énergie, une [illegible] dramatique que M. Flandrin ne paraît pas posséder. » (p. 128.)



drin, en consultant l'École romaine, ont réduit à leur juste valeur toutes ces banales déclamations. Depuis longtemps, l'École française n'avait rien produit d'aussi important[1] ».

Quelques années plus tard, Charles Blanc, regrettant que les peintures de la nef fussent encadrées d'ornementations polychromes dont les tons, à son avis, leur faisaient tort, jetait un regard très sympathique sur les peintures du sanctuaire. « Les deux compositions sur fond d'or, l'*Entrée à Jérusalem* et la *Marche au Calvaire*, qui déjà décoraient le chœur de l'église, sont restées admirables de tout point, et d'une beauté si touchante, d'un sentiment si profond, si pénétrant, qu'elles nous reportent, après dix-huit siècles, au commencement du christianisme. Réunissant les naïvetés de la foi primitive avec les ressources d'un art achevé, ces deux peintures sont empreintes d'une douceur évangélique, et la science consommée qui s'y trouve, n'en refroidit ni la tendresse, ni l'émotion[2]. »

Mais pour l'auteur, ces peintures n'étaient qu'un commencement. Comme ces vainqueurs de l'ancienne Rome qui voyaient proroger leur commandement sur le théâtre de leurs succès, il recevait la mission de décorer le chœur tout entier.

Cette fois les plans s'élargissaient avec ampleur. Victor Baltard, qui devait plus tard se montrer l'architecte hardi des Halles et de Saint-Augustin, venait d'être nommé inspecteur des Beaux-Arts. C'était un homme d'initiative en même temps qu'un artiste à l'imagination féconde. Il avait conçu tout un programme de restauration pour l'église entière. A ce moment toutefois, il ne pouvait l'appliquer qu'à la partie du chœur, ce qui était déjà beaucoup. D'après ses projets, Flandrin devait peindre douze figures d'apôtres autour du chœur, et, au fond de la chapelle, l'Agneau mys-

[1] *Revue des Deux Mondes*, 1er juillet 1846.
[2] Charles Blanc. *La Chronique des arts*, décembre 1861.

tique entouré des emblèmes des quatre évangélistes. On lui demandait aussi des peintures sur la voûte de l'église, quatre figures d'anges au croisement des deux nefs [1].

Ces œuvres de Flandrin devaient être encadrées de tout un ensemble d'ornementation polychrome, confié à un habile décorateur, Dénuelle. Baltard ne voulait plus se contenter de panneaux isolés et tendait à faire revivre l'union qui régnait autrefois entre les différents arts.

Pour Flandrin il était facile et doux de se mettre d'accord avec Baltard, un ami qu'il avait connu à la villa Médicis, et qu'il avait retrouvé à Paris, débutant comme lui, luttant comme lui contre la pauvreté, mais comme lui marqué pour un brillant avenir [2].

Les anges qui ornent la voûte firent monter Flandrin à « soixante pieds de haut ». De là l'artiste suivait en travaillant tous les exercices du carême. « J'ai deux sermons par jour, écrivait-il à sa mère, et je tâche d'en profiter [3]. »

De quelle couleur faut-il peindre les vêtements des apôtres? H. Flandrin ne s'était pas tout d'abord posé la question, ou plutôt, suivant l'usage, il était porté à les habiller de bleu, de rouge et de nuances variées. Mais un mot de son frère, lui revenant à l'esprit, le travaille : il hésite. Deux lettres de lui nous permettent d'assister aujourd'hui à ses consciencieux tâtonnements. Il écrit à Paul :

« Je suis fort tourmenté par une idée qui m'est venue hier. Pensant que les couleurs des apôtres ne sont pas une tradition bien ancienne, j'ai pensé tout à coup à les faire tout blancs. Tu sais, l'autre jour, tu m'en avais dit un mot. En effet toute cette nuit j'y ai rêvé et pensé. Ces douze hommes,

[1] Ce fut lui aussi qui exécuta les cartons pour les vitraux du chœur.

[2] « Les noms des deux artistes s'étaient rejoints à Paris comme à Rome. Longtemps après ils aimaient à se renvoyer, dans l'amitié qui les unissait, une part touchante de reconnaissance. » Notice sur V. Baltard, dans *Notes et Causeries sur l'art et les artistes* par Charles Timbal, p. 502.

[3] 26 mars 1847.

uniformément blancs, feraient une impression bien plus imposante que le bariolage des autres tons. Puis ils sont dans le ciel, autour du trône de l'Agneau ! Moralement, c'est beaucoup plus beau... Mais l'œil sera-t-il aussi content ? Le blanc fera-t-il aussi bien équilibre avec les tons entiers de la décoration ? C'est ce que j'ai voulu essayer aujourd'hui, en repeignant en blanc le saint Mathieu que tu as vu violet. Malheureusement, ce n'est pas sec : les dessous transparaissent un peu, et, par conséquent, ça n'a pas assez d'éclat pour pouvoir d'après cela juger définitivement le blanc. Demain peut-être verrai-je mieux[1]. »

Quelques jours après, il écrivait : « Je te dirai que j'avais consulté M. Ingres, M. Gatteaux, et que tous deux m'avaient dit : Ne faites pas ça ! Cependant, après une nuit d'incertitude, je me suis décidé pour le blanc. J'ai fait trois figures blanches. Maintenant M. Ingres et M. Gatteaux sont venus à Saint-Germain et tous deux ont dit : Bravo ! ça vaut beaucoup mieux. Enfin ils approuvent complètement ce parti. Me voilà tranquille et je marche, je suis très content que de là-bas tu approuves aussi[2]. »

On voit que, si Flandrin n'était pas ce qu'on est convenu d'appeler un coloriste, des questions de couleur l'occupaient et le passionnaient au besoin. On voit aussi que, malgré sa déférence pour son maître, il savait conserver sa liberté d'initiative, et se décider contrairement aux avis les plus autorisés.

Quelques pas à peine séparent les peintures du chœur de celles de la nef. Huit ans cependant (1848-1856) s'écoulèrent entre la fin des premières et le commencement des dernières, et, dans cet intervalle, H. Flandrin décora trois églises : Saint-Paul à Nîmes, Saint-Vincent-de-Paul à Paris, Saint-Martin-d'Ainay à Lyon.

[1] 12 juin 1847.
[2] 18 juin 1847.

Le temps relativement assez long que l'artiste avait consacré aux peintures du chœur s'explique non pas seulement par les habitudes consciencieuses de son pinceau, mais par l'obligation où il était de faire face à divers travaux. C'est ainsi qu'entre 1842 et 1848, outre de nombreux portraits, dont nous parlerons ailleurs et qui absorbaient une partie considérable de ses efforts, il exécuta plusieurs œuvres importantes.

Ce fut d'abord, en 1843, un carton pour un vitrail de la chapelle de Dreux, lieu de sépulture des membres de la famille d'Orléans et enrichie par Louis-Philippe d'œuvres d'art de premier ordre, comme les vitraux exécutés d'après les dessins d'Ingres et dont les admirables cartons sont conservés au Louvre. Ici, comme à Dampierre, Flandrin se trouvait rapproché de son maître. Le sujet de sa composition était *Saint Louis prenant la croix pour la seconde fois.*

En 1844, Flandrin peignit une *Mater Dolorosa.* Il représenta la Vierge seule, debout au pied de la Croix d'où le Christ vient d'être détaché. Elle tient dans ses mains la couronne d'épines et les clous ensanglantés et semble, en nous les montrant, nous faire juges de la cruauté avec laquelle son Fils a été traité : « O vous qui passez par le chemin, considérez et voyez s'il y a une douleur semblable à la mienne[1]. » Cependant ce regard désolé qui nous transperce, ce geste qui nous appelle, ont encore une signification plus haute. Associée à l'œuvre de la Rédemption, Marie se tourne vers nous pour nous inviter à pleurer sur nous-mêmes ou, pour employer les expressions mêmes de Flandrin, « elle offre aux chrétiens, comme sujet de méditation, les instruments de la passion du Sauveur[2]. »

Ce tableau fut exécuté pour le compte du prince de

[1] Jér. I. 12.
[2] Lettre du 12 janv. 1844.

Berghes qui en orna la chapelle mortuaire[1] de la princesse sa femme, récemment décédée. Exposé au Salon de 1845, il produisit une grande impression : « La reine Amélie, qui venait de perdre son fils, le duc d'Orléans, d'une façon si inattendue et si cruelle, éclata en sanglots devant cette image idéale de la Douleur[2]. »

Au Salon de 1847, on vit une autre œuvre de Flandrin et d'un genre bien différent : *Napoléon Ier législateur*. Ce tableau avait été commandé par le ministère de l'Intérieur[3] pour une salle du Conseil d'État. Le sujet en peut-être rapproché de celui que Flandrin avait déjà traité : *Saint Louis dictant ses Établissements*. Mais ici, sans que nous sachions s'il a cédé à sa propre inspiration ou s'il s'est conformé aux conditions données, l'auteur a représenté son héros seul, debout, devant un trône, dans une attitude qui convient plus à une statue qu'à un tableau. Il est donc sorti du cadre historique pour se jeter dans l'allégorie ou du moins dans la peinture d'apparat. Quelles que soient les qualités d'exécution qui se montrent dans cette œuvre, elle est trop pompeuse et surtout trop abstraite pour n'être pas froide : Flandrin n'était pas là sur son terrain[4].

[1] A l'église de Saint-Martory, près de Saint-Gaudens (Haute-Garonne).

[2] J.-B. Poncet.

[3] Si l'on faisait abstraction de la date, on serait tenté de croire que ce tableau dût être commandé à Flandrin par le gouvernement impérial et non par celui de Louis-Philippe. Mais n'est-ce pas en 1840 qu'eut lieu la translation solennelle des cendres de Napoléon dans le tombeau de l'Hôtel des Invalides?

[4] Ce tableau, le dernier tableau proprement dit que Flandrin ait peint, a été brûlé dans l'incendie du Palais du Conseil d'Etat (mai 1871).

CHAPITRE VIII

HIPPOLYTE FLANDRIN ET SON MAITRE

Nous avons déjà vu[1] quels sentiments d'admiration enthousiaste et de respectueuse reconnaissance Flandrin, dans sa jeunesse, éprouvait pour son maître ; on sait que l'âge et les succès n'y changèrent rien et qu'il conserva toujours vis-à-vis d'Ingres « cette attitude inclinée et charmante », dont parlait Beulé. Nous voudrions ici montrer les rapports d'Ingres et de Flandrin, à partir du jour où celui-ci eut cessé d'être élève, pour entrer lui-même dans la carrière.

Il était revenu de Rome à la fin de 1838, Ingres devait y rester encore deux ans. A peine de retour, Flandrin vit venir à lui un certain nombre de jeunes gens qui lui demandaient des leçons.

La clôture prématurée de l'atelier d'Ingres, en 1834, alors que la renommée et l'influence du maître grandissaient chaque année, avait laissé sans direction et dans un pénible désarroi beaucoup de jeunes artistes qui s'étaient rangés sous sa bannière. Quelques-uns, comme les frères Balze, Alexandre Desgoffe, étaient partis à sa suite en Italie. La plupart avaient dû se rejeter sur un autre atelier. Mais où trouver l'équivalent de l'enseignement d'Ingres? A défaut de sa parole passionnée et de son incommunicable autorité,

[1] Voy. notamment chap. II, p. 25, 28, etc.; chap. III, p. 52-55, 59, etc.

on pouvait du moins recueillir la fidèle expression de sa doctrine et l'enthousiasme pour ses exemples sur les lèvres de Flandrin, qui plus que tout autre avait honoré l'école par ses œuvres et qui restait étroitement uni de pensée et de cœur au maître absent.

Dans son ardeur de propager des idées qui lui étaient si chères, le jeune artiste aurait volontiers assumé cette charge. Mais se souvenant de son âge et par crainte de paraître « impudent et présomptueux, » il ne voulut rien engager sans l'assentiment d'Ingres et commença par refuser.

« On m'a déjà présenté beaucoup d'élèves [1], mais, faute de savoir l'opinion de M. Ingres sur une semblable entreprise, j'ai refusé. Si j'étais sûr que ça ne lui parût pas impudent et présomptueux, j'aurais bien vite monté un atelier, où j'aurais le bonheur de répandre ses idées chez des gens qui le désirent [2]. »

Ingres, consulté, envoyait la réponse suivante, assez catégorique : « Eh oui ! mon cher, au plus vite ouvrez votre école. J'aime encore assez mon ingrat et fou de pays pour lui désirer ce bienfait. Faisons-le aussi pour le culte de cet art admirable dans Raphaël et les Grecs. Quant à moi je ne rouvrirai plus jamais la mienne, mais ce me sera un bonheur de la voir continuer par vous, qui en êtes si digne et si capable... Je ne doute nullement que vos nouveaux élèves ne vous portent le même respect et la même confiance qu'à moi-même, et, je vous l'augure de cœur, vous réussirez autant par votre noble et aimable caractère et votre bon esprit que par les preuves consécutives de votre beau talent... Faites tout pour qu'ils vous ressemblent en tout ; quelle joie ce sera pour moi de jouir de ce beau et noble résultat [3] ! »

[1] « Dernièrement, Mme George Sand, tenant beaucoup à ce que son fils devînt mon élève particulier, m'envoya deux ambassadeurs, mais, faute de local j'ai dû refuser. » 17 novembre 1839.

[2] 11 mars 1839.

[3] Rome, 26 mars 1839.

Au reçu de cette lettre, Flandrin parut décidé :

« Je pense que dans peu je disposerai tout ça, heureux si je peux faire quelque bien. Il serait beau de pouvoir continuer l'œuvre de ce bon maître et le proclamer le régénérateur de l'art [1]. »

Mais cinq mois plus tard, il n'avait encore rien entrepris.

« J'ai renoncé pour le moment à ouvrir une école. J'attends le retour de M. Ingres. J'ai toujours craint que, si j'en avais une à son arrivée, sa délicatesse ne l'empêchât d'en prendre une pour ne pas ruiner la mienne. Tu penses comme moi, que, dans l'intérêt de l'art, il vaudrait bien mieux qu'il recommençât : tout le monde le désire. Ainsi ce serait un grand malheur, si je venais à gêner sa détermination. J'attendrai donc jusque-là et, s'il n'en prend point, alors il sera temps [2]. »

Ingres revint à Paris en 1841 et renvoya à Flandrin les jeunes gens qui se présentèrent à lui. Flandrin aurait dû alors entreprendre ce qu'il avait différé jusque-là : il ne le fit pas. Pourquoi ? Ses nombreuses occupations ne suffisent pas, à notre avis personnel, à expliquer cette abstention. Peut-être eut-il alors conscience d'une difficulté qui lui avait d'abord échappé. Son attachement absolu à la doctrine d'Ingres était précisément ce qui l'empêchait de jouer le rôle qu'on attendait de lui. Disciple, il ne pouvait prendre la place du maître, surtout quand le maître était encore là. De deux choses l'une en effet, ou il eût parlé autrement que l'auteur de l'*Apothéose d'Homère* et alors son enseignement lui eût paru une hérésie à lui-même ; ou il eût répété de tout point ce que le grand homme avait dit avant lui et alors il n'eût été qu'un écho. Non décidément, si, comme artiste, il pouvait être original, et il l'a montré, il ne

[1] 12 avril 1839.
[2] 25 septembre 1839.

pouvait l'être comme directeur d'atelier. Il n'avait donc qu'à s'effacer ici devant la puissante figure d'Ingres. La route lui était barrée sur ce point, non, comme il l'avait cru d'abord, par une question de personne, mais par la logique même des choses.

Revenons en 1839. Quelques passages des lettres échangées alors entre le maître et l'élève, nous montreront, en même temps que le ton de leurs rapports, l'affection et la confiance qui les unissaient l'un à l'autre.

Malheureusement la plupart des lettres de Flandrin à Ingres n'ont pas été conservées. Mais l'artiste, dans ses lettres à son frère, parle de sa correspondance avec Ingres, dont il cite quelquefois de longs fragments.

Le maître, attristé par le départ de quelques-uns de ses plus chers élèves, était malade et découragé. Il écrivait :

« Je ne puis vous rien dire de nous : c'est trop triste. La fièvre ronge ma femme ; et moi, mes nerfs me tuent plus que jamais. Voilà notre vie ! Oh ! oui, depuis vous et les Baltard, tout a changé. J'aspire pour tout remède à avoir ma tête pour travailler, car j'ai besoin de grandes distractions. Ma bonne femme, plus courageuse que moi, supporte son mal avec une admirable résignation. Je l'admire et la chéris d'autant. Elle vous embrasse, vous et le cher Paul, avec le cœur et l'amitié d'une mère [1]. »

Ingres, si intrépide à poursuivre l'idéal, montrait une étrange nervosité dans les luttes de la vie réelle. La contradiction l'irritait jusqu'à l'exaspération. Point n'était besoin qu'elle s'affirmât au grand jour. L'artiste, ingénieux à se tourmenter, la devinait où elle se cachait, et la supposait au besoin si elle n'existait pas. Son esprit ombrageux voyait alors partout des ennemis, des insulteurs. Il se cabrait avec orgueil, mais s'effarouchait aussi. Souvent il s'emportait,

[1] Lettre d'Ingres citée dans une lettre de Flandrin, 12 avril 1839.

quelquefois même il lui est arrivé de se dérober. Ses rapports avec les autres artistes, en particulier avec ses confrères de l'Institut, devenaient par là fort difficiles. Certes il eut à livrer de nobles combats, mais souvent le moindre malentendu prenait avec lui les proportions d'une querelle homérique.

Le rôle d'H. Flandrin fut plus d'une fois d'apaiser le maître frémissant en opposant à ses plaintes amères les succès qui devaient lui donner confiance. « J'ai reçu hier une lettre de M. Ingres qui commence par ces mots : « Mon bien cher et fidèle ami », elle continue ainsi sur ce ton d'affectueuse bonté, de confiance et d'estime. Ces bons sentiments, qui me pénètrent de reconnaissance, il les partage entre nous trois. Mais qu'il est triste et malheureux ! Sa querelle avec l'Institut, (gardons cela pour nous), va toujours s'envenimant. Il est plus que jamais blessé du peu de cas que l'on fait de son dévouement et des services qu'il rend à l'art et au pays. Sa lettre est une longue plainte, dont il s'excuse ; mais il veut la dire à quelqu'un et il nous choisit ! Je vais lui répondre de suite et serais bien heureux, si je pouvais ramener un peu de calme dans son esprit en lui montrant le véritable état des choses, c'est-à-dire son nom toujours plus glorieux et admis comme une autorité que l'on n'ose plus contester, son influence toujours croissante, sa doctrine mise en honneur, même par ceux qui ne la comprennent pas [1]. »

Ingres, un moment si abattu, se releva plus glorieux que jamais. Flandrin partagea les joies du triomphe comme les alarmes de la lutte.

En 1840, Ingres achevait avec une amoureuse sollicitude, ce petit tableau qui devait avoir une si grande réputation, *Stratonice*. Nous n'avons ici ni à le décrire, ni à le louer ;

[1] 12 avril 1839.

mais nous ne sortirons pas de notre cadre en disant que, si l'apparition de cette toile fut dans le monde des artistes un événement, nulle part elle ne produisit un contre-coup plus vif que dans le cœur de Flandrin.

« Je te gardais pour la bonne bouche de te parler du tableau de M. Ingres. Il y a trois semaines qu'il est ici; mais, comme il a fallu refaire un cadre et le vernir, personne ne l'a encore vu que M. Gatteaux, Raymond [1] et moi. Nous l'avons lavé à grande eau. Il est arrivé sans la moindre avarie et vraiment c'est une merveille. Avec tout ce que nous lui connaissions, il a gagné en tout sens, expression, beauté, couleur, harmonie, grandeur. J'ai écrit à M. Ingres et, ma foi, je me suis laissé aller, j'ai dit tout ce que j'en pensais [2]. »

Après l'enthousiasme pour le chef-d'œuvre lui-même, voici la joie pour la victoire remportée :

« Le tableau de M. Ingres a été enfin montré au duc d'Orléans. Il a été enchanté, et, selon M. Gatteaux, il a appliqué ses louanges avec beaucoup de justesse et d'intelligence. Il se dispose à écrire à M. Ingres pour le remercier d'un pareil chef-d'œuvre. Juge combien ce pauvre homme sera sensible à un pareil procédé. Depuis quatre jours le tableau est exposé dans le plus beau salon des Tuileries. Tous les artistes et les sommités dans les lettres, les princes, etc., y ont afflué et c'est un enthousiasme universel. Je n'ai presque pas quitté, je suis toujours là, je le revois continuellement et toujours plus beau. Demain j'écrirai à M. Ingres et lui dirai tout ça, car ça ne peut le fâcher [3]. »

Quelques mois après, Ingres rentrait à Paris, où l'attendaient les marques d'estime les plus flatteuses. Les artistes

[1] M. Raymond Balze.
[2] 19 août 1840.
[3] 23 août 1840.

organisèrent en son honneur un grand banquet qui réunit « tous les peintres et les sculpteurs depuis les membres de l'Institut jusqu'aux plus humbles débutants[1]. » Le roi lui-même parcourut avec lui les galeries du château de Versailles, lui montrant le musée qui venait d'y être installé, puis il reçut le maître au palais de Neuilly et, par une attention des plus délicates, lui fit entendre un concert, dont le programme avait été composé exclusivement selon les goûts de l'artiste.

A cette occasion, Ingres écrivait les lignes suivantes qui, pour être fières et un peu solennelles, n'en sont pas moins l'expression d'une sincère modestie.

« Malgré cette espèce d'apothéose vivante, qui me rend véritablement si heureux, ma vie continuelle d'artiste est dans cet admirable axiome : Connais-toi toi-même. C'est ce que je sais faire, en ne prenant de si grandes louanges que ce qui peut véritablement m'appartenir et en acceptant le reste comme un motif de noble émulation... Je me sers de ce reste comme d'ailes pour voler plus haut, mais je remercie la Providence qui me procure tant de succès[2] .»

Flandrin désirait vivement que son maître ajoutât d'autres victoires à celle de *Stratonice*. Il espérait beaucoup de l'*Age d'or* et l'*Age de fer* que le pinceau d'Ingres devait peindre au château de Dampierre. Il attendait ces deux œuvres avec d'autant plus d'impatience, que lui-même, nous l'avons vu, avait exécuté trente-six figures dans la même galerie. La décoration de la salle restait incomplète tant que les deux places d'honneur réservées à Ingres n'étaient pas remplies. Malheureusement le grand artiste apporta une fâcheuse lenteur à l'exécution d'un travail si important. Flandrin déplorait tout bas ces retards. Que n'aurait-il pas fait pour hâter son maître! Déjà à la date

[1] Comte Delaborde (*Lettres et pensées d'H. Flandrin*), p. 327.
[2] *Ingres*, par le comte Delaborde, p. 104.

du 13 octobre 1841, il lui écrivait ces lignes significatives : « J'ai su par Louis[1] que des invitations à Compiègne et à Fontainebleau vous avaient pris bien du temps et que vous n'aviez pu vous mettre au travail. J'espère que le terme est venu de tous ces dérangements, que bientôt enfermé dans votre atelier, tout entier au travail du jour, à la musique et au repos du soir, vous trouverez le calme que vous cherchez. La belle *Madone* n'est-elle point partie? Pourrons-nous encore la saluer et l'admirer? Avez-vous pu retourner à Dampierre? Etes-vous content des changements effectués? Cette dernière question m'intéresse bien vivement, car je voudrais de tout mon cœur qu'aucun nuage ne vînt diminuer le plaisir que vous avez à faire ce travail et j'ose espérer qu'il en sera ainsi. »

Ailleurs, dans une lettre à Auguste[2], sans se permettre une critique expresse, il regrettait pour son maître la féconde tranquillité de sa retraite à Rome.

« Le duc de Luynes, maintenant de retour de son voyage dans la Haute Égypte a été aussitôt visiter sa galerie. Il a été très content de ce que nous y avons fait. Les paysages de Paul sont là d'un excellent effet. M. Ingres malheureusement n'a encore rien commencé, (entre nous soit dit). Il a des portraits qu'il aurait bien dû refuser et qui viennent l'entraver d'une manière déplorable. Cependant espérons qu'une fois commencé, il trouvera dans ce travail un refuge contre la vie agitée qu'on lui fait mener. »

Les espérances des amis d'Ingres n'aboutirent sur ce point qu'à une cruelle déception. On sait que l'artiste, après plusieurs années de séjour à Dampierre, se brouilla avec le duc de Luynes et laissa ses peintures inachevées.

Le chagrin que Mme Ingres ressentit de cette défaillance fut peut-être une des causes de sa mort prématurée. Elle

[1] Louis Lamothe.
[2] 1er juillet 1842.

fut enlevée à l'affection de son mari le 27 juillet 1849. Ce fut un coup terrible, dont ceux-là seuls peuvent mesurer la violence, qui savent l'admirable dévouement et les soins quasi-maternels dont elle ne cessait d'entourer la personne d'Ingres. On se demandait comment le pauvre grand homme, véritable enfant au milieu des réalités matérielles, pourrait se passer d'une pareille providence.

Flandrin, dans les terribles moments qui précédèrent la séparation, se partagea de son mieux entre la mourante et l'infortuné qui allait lui survivre, songeant en chrétien aux intérêts éternels de l'une, s'employant comme un fils auprès de l'autre, qu'il fallait guider et piloter comme un aveugle, dans l'abîme de son malheur.

« Mon cher Paul,

« Tu ne peux guère te figurer les douloureuses scènes que nous avons vues tous ces jours-ci.

« Depuis mercredi à midi le mal de la chère malade se précipita tout à coup. Tourmenté comme par un pressentiment, je fus la voir. Hélas ! quel changement déjà ! Je restai jusqu'à minuit. Le lendemain, à cinq heures du matin, j'y retournai pour veiller sur ce pauvre M. Ingres, qui voulait toujours espérer. Nous étions surtout préoccupés de l'idée de la faire confesser. A force de courir après M. Deguerry, nous l'amenâmes. (M. Ingres en ce moment était dehors, pour prendre un peu l'air). Cette courageuse femme le reçut avec joie, se confessa et, une demi-heure après, communia et reçut l'extrême-onction. A ce moment M. Ingres rentra, je courus au-devant de lui, l'emmenai chez M. Guérard où eut lieu une scène déchirante, car il commençait à entrevoir la vérité. Enfin il eut le courage de revenir, la revit, lui demanda pardon à genoux et reçut la bénédiction. Jusqu'au dernier soupir, la chère et digne

femme nous a reconnus. Cruel spectacle, mais qui a aussi ses consolations !

« Puis, tu le sais, nous avons, M. Reiset et moi, conduit ce bon maître, dans un état affreux, à Enghien, où il est soigné comme par ses enfants et où nous allons le voir tous les deux jours. Il m'a chargé de te dire qu'il t'embrasse de tout son cœur.

« Je commence moi-même à me remettre un peu ; mais j'ai bien souffert de tout cela. Elle nous aimait bien cette chère Mme Ingres. Sa mort a fait une véritable sensation[1]. »

Ingres ne pouvait se résigner à rentrer seul dans la maison qui lui rappelait tant de souvenirs. Il éprouvait le besoin de s'éloigner, de s'enfuir à une grande distance. Dans l'affolement du premier moment il avait parlé d'un voyage à Londres, ou à Nice. Il se contenta d'aller à Châlons-sur-Marne, dans la famille de sa femme, où il passa quelques jours. Au retour, il accepta l'hospitalité que lui offrit Flandrin. Là il avait la consolation de se sentir encore en famille. N'avait-il pas traité autrefois les frères Flandrin comme ses fils ? N'était-il pas naturel que, sous le coup du malheur, il se réfugiât, quelque temps du moins, sous le toit de celui qui le regardait comme un ami et un père, autant qu'un maître ?

Ingres occupa la chambre que Paul, alors absent, habitait ordinairement dans la même maison que son frère, mais à un étage différent. Dès le matin, Flandrin allait embrasser son maître, lui conduisant, comme à un aïeul, ses jeunes enfants, Auguste, âgé de quatre ans, et sa petite sœur Zizi[2], « toujours muette et charmante. »

« La vue des enfants semble lui faire du bien... Le matin

[1] 2 août 1849.

[2] La petite Cécile, âgée de dix-huit mois.

nous montons ensemble embrasser M. Ingres et ça paraît lui faire grand plaisir[1]. »

Pendant presque toute la journée, Ingres se réservait sa liberté ; le soir il s'asseyait à la table de famille. Après le dîner, quelquefois il se laissait aller à une légère somnolence ; mais, dès que Mme Flandrin se mettait au piano, il écoutait avec attendrissement. « Voilà deux soirs qu'Aimée lui a fait un peu de musique : il a été enchanté de la manière dont elle l'a dite et a pleuré, parce qu'il est impossible que cette chère Mme Ingres ne revienne pas continuellement à son esprit et aux nôtres. Mais les larmes sont les meilleurs adoucissements à son chagrin[2]. »

L'année suivante, les excellents rapports du maître et de son élève s'affirmaient, d'une manière touchante, sous la forme du portrait d'Hipp. Flandrin par Ingres. Ce magnifique dessin représente l'artiste debout, à mi-corps. La tête, vue de trois quarts, regarde le spectateur avec une expression rêveuse et mélancolique. Sur la redingote est jeté le manteau romain. Au bas, on lit : *Ingres à son ami et grand artiste, Hippolyte Flandrin, 1850.* Et comme pendant à ce chef-d'œuvre, Ingres donna encore le portrait de Mme Hippolyte Flandrin[3]. Il est à regretter que l'élève à son tour n'ait pas retracé l'image de son maître, cependant plus tard il copia ses traits pour les prêter à un des saints personnages qui ornent la frise de Saint-Vincent-de-Paul, le pape saint Léon.

Une des plus grandes preuves de déférence que Flandrin ait jamais donnée à son maître, c'est le refus qu'il fit, en 1847, des peintures de Saint-Vincent-de-Paul, car Flandrin commença par refuser ce travail. Voici dans quelles circonstances : Paul Delaroche, primitivement chargé de

[1] Lettre du 3 septembre 1849.

[2] Même lettre. Voy. aussi 17 septembre 1849.

[3] (Même année). Ces deux portraits furent faits dans l'atelier de Flandrin.

la décoration de cette église, ayant donné sa démission, de vives instances furent faites auprès d'Ingres pour qu'il consentît à entreprendre une œuvre qui devait être si importante. Le maître se laissa tenter, puis se désista. On s'adressa alors à Flandrin, mais celui-ci, tourmenté par un scrupule de délicatesse, craignit de blesser Ingres, en recueillant si tôt sa succession.

« Dernièrement, chère mère, je viens de manquer un bien beau travail, c'est celui dont M. Ingres avait donné sa démission, il y a quelques mois, les peintures de l'église de Saint-Vincent-de-Paul, au prix de deux cent mille francs. C'était une belle et grande chose, mais ma position en face de M. Ingres était bien délicate et j'ai mieux aimé y renoncer que risquer de le blesser le moins du monde[1]... »

On verra[2] comment, plus tard, dans des circonstances différentes, Flandrin accepta la mission qu'il avait cru devoir décliner.

Bien loin d'en concevoir de l'ombrage, Ingres était ravi de voir « son illustre élève » déployer son talent dans un si grand cadre. Il faisait aux peintures de Saint-Vincent-de-Paul de fréquentes visites et il exprimait son approbation avec sa chaleur coutumière.

« Avant hier, ce cher maître est venu me voir à Saint-Vincent-de-Paul : il est resté une heure environ et m'a témoigné une très vive satisfaction ; ça me donne un peu du courage dont j'ai tant besoin pour conduire une si grande entreprise[3]. » — «... Il a été bien content et m'a dit des choses bien flatteuses. C'est un grand encouragement, quoique je ne prenne pas à la lettre tout ce qu'il a la bonté de me dire[4]. »

[1] 26 décembre 1846.
[2] Chapitre XII.
[3] 16 septembre 1850.
[4] 24 septembre 1850.

Dans la correspondance de Flandrin, on relève ainsi une foule de petits traits qui témoignent de ses sentiments pour Ingres.

Un jour, c'est une anecdote qui montre la générosité du grand peintre : « Hier, écrit Flandrin à sa mère, notre cher M. Ingres nous fit appeler pour voir un vieux tableau que voulait lui vendre une femme qui avait l'air bien intéressant et bien malheureux. Nous quittâmes M. Ingres un moment, puis nous le vîmes revenir en triomphe portant son petit tableau, et une larme coulant sur la joue. La pauvre femme lui avait demandé cent francs, et il lui en avait donné deux cents. Le voilà bien ! quel cœur, quelle bonté ![1] »

Une autre fois il s'agit de la publication de l'œuvre d'Ingres gravé par Réveil et édité par Magimel en 1851. Flandrin souscrit le premier et tout ému écrit à son frère. « C'est aujourd'hui lundi que paraît l'ouvrage de M. Ingres. A huit heures ce matin, j'ai acheté mon exemplaire, je suis le premier acheteur et j'en suis fier. Cependant c'est bien naturel[2]. »

Tout ce qui intéresse la gloire du maître fait vibrer le cœur de l'élève.

« Ah ! une nouvelle et une bonne ! M. Ingres a accepté très chaudement de faire à l'Hôtel de ville un plafond dont le sujet est l'apothéose de Napoléon. Je vois ça et je me figure qu'il en fera une merveille. Il est toujours à Versailles et je viens de lui écrire pour lui dire toute notre joie[3]. »

[1] Ingres avait toujours montré ce désintéressement. Dans ses années de gêne la plus étroite, il donnait sans faire attention. Un jour une pauvre femme, tenant dans ses bras un enfant, lui demande l'aumône : il lui donne cinq francs, tout ce qu'il avait sur lui et Mme Ingres comptait sur cette pièce pour le souper du soir. « Que veux-tu, ma chère amie, disait Ingres pour s'excuser, cette femme était si belle : on eût dit une *Madone* de Raphaël ! »

[2] 3 novembre 1851.

[3] 10 octobre 1852.



Portrait de Mademoiselle Paule Baltard, 1839.

Dans la correspondance de [illegible] ont [illegible] de petits traits qui [illegible] pour Ingres.

Un jour, c'est une [illegible] du grand peintre : « Une [illegible] M. Ingres nous fit [illegible] voulait lui vendre [illegible] seul et bien malheureux. [illegible] marqué, puis nous le [illegible] son petit tableau, et [illegible] pauvre femme lui avait demandé cent francs, et il [illegible] avait donné deux cents. Le voilà bien ! quel cœur, quelle bonté ![1] »

Une autre fois il s'agit de la publication de l'œuvre d'Ingres gravé par Réveil et édité par Magimel en 1851. Flandrin souscrit le premier et tout ému écrit à son frère. « C'est aujourd'hui lundi que paraît l'ouvrage de M. Ingres. A huit heures au matin, j'ai acheté mon exemplaire, je suis le premier acheteur et j'en suis fier. Cependant [illegible][2]. »

Tout ce qui intéresse la gloire du maître [illegible] le cœur de l'élève.

« Ah ! une nouvelle et une bonne ! M. Ingres a accepté très chaudement de faire à l'Hôtel de ville un plafond dont le sujet est l'Apothéose de Napoléon. Je vois ça et je me figure qu'il en fera une merveille. Il est toujours à Versailles et je viens de lui écrire pour lui dire toute notre joie[3]. »

[1] Ingres avait toujours montré [illegible]. Dans les années de gêne la plus étroite, il donnait [illegible] attention. Un jour une pauvre femme, tenant dans ses bras un enfant, lui demandait l'aumône : il lui donna cinq francs, tout ce qu'il avait [illegible] Mme Ingres comptait [illegible] pour le souper du soir. « Que voulez-vous, ma chère amie, disait Ingres pour s'excuser, cette femme était si belle : on eût dit une *Madone* de Raphaël ! »

[2] 3 novembre 1851.

[3] 28 octobre 1852.



— « J'ai vu la *Jeanne d'Arc* de M. Ingres. C'est bien beau[1]. »

Mais voici l'Exposition de 1855. Ingres y était représenté par des œuvres capitales en face de Delacroix et des maîtres contemporains[2].

Théophile Gautier, dans ses articles de critique d'art, faisait les honneurs de notre École. Décrivant avec son merveilleux brio les principales œuvres, il les transposait pour ainsi dire dans sa prose et suggérait par des phrases l'impression qui pour ses yeux d'artiste se dégageait des couleurs et des formes. Son imagination ardente, mais éclectique, s'enflammait au contact des œuvres les plus différentes et passait d'Ingres à Delacroix, multipliant les formules d'une analyse toute plastique, toujours pleine d'une chaude et intelligente sympathie. Flandrin, un peu déconcerté d'abord par « cet affable donneur d'embrassades frivoles », finit par se laisser désarmer par les louanges dont Ingres était couvert.

Première impression : « Je n'ai pu avoir qu'un des articles que Th. Gautier a faits sur l'admirable exposition de M. Ingres. J'y ai trouvé des choses charmantes et des appréciations *par un mot*, dignes des ouvrages dont il parlait ; mais, en somme, ce travail m'a paru hâté, écourté, et manquant de ces développements qu'appellent les choses hors ligne. Hélas ! c'était probablement pour courir à Delacroix[3] ! »

Deuxième impression : « Dans ma dernière lettre, je te parlais froidement et même avec certains regrets de l'article

[1] 6 juillet 1854.

[2] Ingres n'avait pas exposé moins de trente-neuf œuvres, au nombre desquelles le *Vœu de Louis XIII*, *l'Apothéose d'Homère*, le *saint Symphorien*, *Jésus-Christ donnant les clés à saint Pierre*, etc. — Delacroix en avait à peu près le même nombre (exactement trente-quatre). Horace Vernet avait exposé ses grandes toiles militaires, en particulier *La prise de la Smala*.

[3] 24 juillet 1855.

de Th. Gautier sur M. Ingres. Mais je n'avais pu trouver le premier, (celui du 12 juillet). Enfin je l'ai eu et j'ai pleuré comme un enfant, en le lisant à Aimée. C'est vraiment superbe, il y a des appréciations d'une justesse et d'une beauté d'expression vraiment merveilleuses. De pareilles expressions ne sont pas l'effet du hasard et pour les trouver il faut vraiment sentir et se mettre en communion avec le maître. Il me semble que M. Ingres a dû être content, car ce ne sont pas seulement des louanges, ce sont des louanges justes... Ne nous oublie pas près de M. Ingres et dis-lui combien j'ai été heureux de lire des louanges dignes de lui[1]. »

Quelques mois plus tard, avait lieu la distribution des récompenses. Ingres obtenait une médaille d'honneur; mais, à compter le nombre des voix, il ne venait que le second, après Horace Vernet. Flandrin ressent vivement le coup qui frappe son maître :

« Je te dirai que le jury des récompenses a fonctionné et qu'il a amené le beau résultat que voici. Le jury français proposait une récompense unique, qui eût dominé toutes les autres; mais les étrangers ont vivement réclamé et on a fait une liste de neuf noms pour autant de médailles d'honneur. Celui qui a eu le plus de voix a été M. Horace Vernet! M. Ingres ensuite! Juge de notre chagrin et de celui de ce

[1] 29 juillet 1855. — Il est intéressant de rapprocher de ce jugement sur Th. Gautier ces lignes que, dix ans auparavant, Flandrin écrivait sur le même critique, dans une lettre à Lacuria: « Vous me demandez si je voudrais prendre un jour vos trois articles et les porter à Théophile Gautier. Franchement, voilà ce que je trouve triste! Je trouve que cet homme est le meilleur critique d'art que nous ayons en ce moment. Je lui trouve un sentiment fin, juste et poétique, mais je ne sais pourquoi il me fait peur. Cette intelligence si facile rit de tout, se moque de tout. Et moi qui crois et aime sincèrement certaines choses, il me semble que je serais mal à l'aise en face de lui. J'ai peut-être tort, car bientôt je serai à sa merci. Mais j'ai peur. Donnez donc cette commission à la personne dont vous parliez, et s'il vous répond, faites m'en part, je vous prie. Ça m'intéressera beaucoup. » (Lettre de décembre 1845, publiée par M. Tisseur dans la *Revue du Lyonnais,* VI, 438).

cher maître; car, bien que la deuxième médaille ait le même rang[1] que l'autre, il y a dans l'ordre de nomination un effet moral déplorable. Presque tout le monde est indigné. Les autres médailles sont données à Henriquel Dupont, Cornélius, E. Delacroix, Landsear anglais, Leys belge, Decamps, Heim[2]... Enfin je disais à M. Ingres qu'il ne devait pas regretter son exposition, car certainement il devait, après avoir vu cette admirable réunion d'ouvrages, avoir une conscience plus haute de sa force et de sa supériorité[3]. »

Le vieux maître, furieux, en particulier de se trouver au même niveau que Delacroix, menaçait, tout comme Alceste, de s'enfuir au désert.

« La commission est accouchée d'une liste de neuf, écrivait-il à cette époque, où moi, peintre de haute histoire, je suis sur le même rang que l'apôtre du laid... Aujourd'hui, dans ce moment, on est occupé à faire sanctionner, en assemblée de toutes les commissions, ces iniquités. Je ne sais en vérité ce que je dois faire. Tout ce que je sais, c'est que, si je ne suis pas content de ce que l'on fera pour moi, je déserte le monde, ma position, toute espèce de participation aux travaux d'art, et je me clos chez moi pour... donner mes derniers moments à l'amour de l'art, par l'exercice et la seule fréquentation des chefs-d'œuvre, en vivant en paresseux laborieux[4]. »

Flandrin faisait de son mieux pour calmer cette irritation. « Notre pauvre maître est un peu revenu du premier coup qu'il a reçu; mais ce sera difficile à effacer tout à fait. Je l'ai vu ces jours-ci très souvent, pour tâcher de le consoler

[1] Flandrin veut dire « la même valeur ». D'ailleurs, dans la distribution des récompenses, on eut le bon goût de ranger les artistes par ordre alphabétique.

[2] Hipp. Flandrin obtenait une première médaille.

[3] 1er novembre 1855.

[4] *Ingres*, par le comte Delaborde, p. 106.

un peu et par conséquent je ne lui ai pas dit ce qui vous arrive[1], il le saura bientôt. Jamais il ne m'a témoigné plus d'affection et de confiance et vraiment j'en suis bien reconnaissant[2]. »

Le gouvernement impérial s'appliqua lui aussi à témoigner au vieux maître les marques de l'estime publique. Par un décret en date du 14 novembre 1855, il le nommait grand officier de la Légion d'Honneur. Quelques années plus tard, il le faisait entrer au Sénat. « M. Ingres allant remercier le ministre d'État, M. Walewski, le ministre lui répondit : J'applaudis de tout mon cœur à votre nomination, mais c'est l'empereur, et de son propre mouvement, qui vous a nommé et récompensé par cette dignité. La chose, du reste, a été annoncée chez M. Ingres par une lettre charmante de l'impératrice à Mme Ingres, qui a voulu être ainsi la première à l'en féliciter et dans des termes très dignes et très aimables[3]. »

En donnant cette bonne nouvelle à son ami Lacuria, Flandrin ajoutait : « En général, on a applaudi à cette justice rendue au chef de l'École française. Mais il y a quelques chiens enragés de la meute de Delacroix qui s'en vengent en ce moment par des torrents d'injures et, si le pauvre maître pouvait connaître tant de haine et son infâme expression, il en serait bien triste.

« Nous, mon cher ami, nous avons cru que cette occasion demandait que nous lui témoignions tout ce que ses leçons et ses exemples ont mis dans nos cœurs de reconnaissance et d'admiration. Nous avons réuni chez moi une quarantaine de ses anciens élèves et de ses pensionnaires à Rome, et nous lui avons voté une adresse et une médaille d'or,

[1] Ni Paul Flandrin, ni Alexandre Desgoffe n'avaient obtenu, malgré l'importance et le mérite de leurs œuvres, la moindre médaille.

[2] Novembre 1855.

[3] Lettre du 29 juin 1862. (*Revue du Lyonnais*, VI, 448).

portant son portrait et, au revers, cette légende : *A Jean-Auguste-Dominique Ingres, peintre d'histoire et sénateur, ses élèves et ses admirateurs, 1862.* Puis nous avons remis cette adresse à l'École des Beaux-Arts et tous ceux qui ont pu ou voulu sont venus souscrire et signer [1]. »

Quelques mois plus tard, Ingres, âgé de quatre-vingt-quatre ans, avait la douleur de survivre à l'élève bien-aimé [2], à qui il semblait devoir « transmettre son pinceau comme les rois transmettent leur sceptre [3]. »

« Il a vu descendre dans la tombe plus d'un ami, plus d'un élève, et surtout l'aîné de ceux qu'il préférait, Flandrin, disciple digne des anciens âges, personnification du respect et de l'amour, peintre chrétien nourri dans un sanctuaire grec, âme douce et vaillante à qui l'héritage du maître semblait destiné. Vous avez vu, Messieurs, Ingres assis parmi vous, dans cette enceinte, à cette place, relevant de maladie, enveloppé de son manteau, rendant à celui qui n'était plus un témoignage public et suprême. Tandis que la carrière si pure de Flandrin vous était retracée, des larmes silencieuses coulaient le long de ses joues, mais ses traits demeuraient impassibles, sa tête haute, son œil fixe ; il était insensible aux applaudissements consolateurs que lui adressait l'auditoire ; si son âme était déchirée, sa volonté était stoïque, car il représentait le devoir, il était l'image de la piété et du sacrifice [4]. »

[1] Même lettre.

[2] Lors de son dernier voyage à Rome en 1863 et en particulier à la suite du décret qui réorganisait l'Ecole des Beaux-Arts, Flandrin donna encore de touchantes preuves de sa déférence envers son maître. Voy. le chapitre XVII.

[3] Beulé. Discours prononcé au funérailles d'Hipp. Flandrin.

[4] *Éloge d'Ingres*, par Beulé, 14 décembre 1867. — Un petit dessin d'Ingres qui fut reproduit par l'*Autographe* (27 avril 1864), représente une allégorie de circonstance : *La mort elle-même regrettant le coup qu'elle vient de porter !... J. Ingres*, 8 *avril* 1864.

CHAPITRE IX

HIPPOLYTE FLANDRIN ET SES ÉLÈVES.

H. Flandrin avait renoncé au projet d'ouvrir un atelier [1], mais de bonne heure les exigences de ses grands travaux le forcèrent à recourir à des aides qui, travaillant avec lui, profitant de ses exemples autant que de ses leçons, devenaient ses élèves dans le sens le plus profond du mot ; et bientôt sa réputation lui attira comme une petite clientèle de jeunes gens qui venaient lui demander des conseils et des encouragements.

Il exerça donc l'enseignement sous deux formes, l'une toute pratique et familière, assez analogue à l'apprentissage, l'autre beaucoup plus libre et plus ouverte, à la manière d'une conversation avec de jeunes amis. Il eut, comme les philosophes grecs, avec lesquels il n'avait d'ailleurs point d'autre ressemblance, ses élèves *du dedans* et ceux *du dehors*.

Rien de doctoral dans ses rapports ni avec les uns ni avec les autres. Profondément convaincu comme artiste, il était comme homme très accueillant et un peu timide. Ce trait de caractère l'aurait gêné, s'il avait dirigé un atelier. Son éducation ne l'avait pas préparé à porter la parole en public et il n'entrait pas dans sa nature de s'imposer avec autorité à de jeunes têtes, souvent mobiles, parfois frondeuses. Au contraire, son affectueuse bonté, sa parole chaude et

[1] Voy. le chapitre précédent (p. 138-141).

enthousiaste, l'éloquent spectacle de sa vie tout entière le destinaient plus que personne à exercer sur quelques sujets de choix, et comme dans l'intimité, une durable influence.

Parmi les jeunes gens qui collaborèrent avec Flandrin, le premier en date, fut Louis Lamothe, qui, nous l'avons dit, avait été formé par les soins d'Auguste Flandrin et qui arriva de Lyon à Paris en octobre 1839 [1]. Tout de suite l'artiste l'associa à sa vie, lui prodiguant, avec les bienfaits d'une direction constante, les marques les plus flatteuses de confiance et d'intérêt. Louis Lamothe participa à presque toutes les grandes œuvres de son maître, depuis la décoration du château de Dampierre en 1840 jusqu'à la nef de Saint-Germain-des-Prés exclusivement.

Il eut souvent pour compagnon Chancel qui se trouva mêlé aux travaux de Saint-Paul de Nîmes et de Saint-Vincent-de-Paul ; Joseph Pagnon, sur lequel nous reviendrons plus loin, aida H. Flandrin dans les peintures du chœur de Saint-Germain-des-Prés. Citons aussi Faverjon qui apporta son concours à Saint-Vincent-de-Paul. Dans les dernières années de sa vie, Flandrin fit travailler avec lui Poncet et Gastine. Le premier, qui fut depuis professeur à l'École des Beaux-Arts de Lyon, a écrit, à la mort de son maître, une touchante notice sur lui et a gravé une partie de son œuvre. Le second a exécuté plus tard des travaux importants de décoration à l'École des Beaux-Arts de Paris.

La correspondance de Flandrin avec Louis Lamothe montre quels étaient les rapports du maître avec ses élèves, simples et doux, affectueux et obligeants sans familiarité. Le style, tout uni, conserve une tenue naturelle. Jamais de ces mots un peu crus, si fréquents dans les ateliers. La note

[1] Voy. le chapitre v (p. 99 et 100).

reste grave. L'artiste d'ailleurs ne bavarde pas. Quelques-uns de ses billets sont d'un remarquable laconisme, comme ce rendez-vous pour le travail :

« Mon cher Louis, si, comme je l'espère, vous n'êtes pas malade, je vous prie de me donner votre matinée de demain, vous m'obligerez beaucoup. Tout à vous. »

Cependant cette concision même n'a rien de sec, puisqu'en trois lignes il n'y a pas moins de quatre expressions aimables. D'autres lettres sont amicales et un peu paternelles, comme celle-ci écrite peu après la mort d'Auguste Flandrin :

« Je n'ai pas eu le courage de vous écrire, mon pauvre Louis. Hélas ! depuis longtemps vous savez tout ! Nous avons perdu notre cher frère et je suis sûr que, comme tout le monde, vous en avez été bien affecté. En effet vous lui devez beaucoup, et si, comme je l'espère, Dieu bénit vos efforts, vous vous souviendrez toujours de votre bon premier maître. Notre pauvre maman est assez courageuse ; nous, nous allons assez bien, pour avoir vu tout ce que nous avons vu ! Ecrivez-moi courrier par courrier, si vous pouvez, tout ce que vous jugerez d'intéressant sur M. Ingres, nos amis, vous et la maison.

« Adieu, mon petit, nous arriverons à Paris, mercredi 21, par la poste. Adieu, Paul et moi, nous vous embrassons bien ; votre maman se porte bien. Tout à vous [1]. »

Surtout ces lettres montrent Flandrin très empressé à rendre service. S'agit-il de la conscription ? Louis Lamothe était fort découragé par le mauvais numéro qu'il avait tiré. Son maître le relève, l'engage à faire les démarches nécessaires, lui promet de l'appuyer. Effectivement, Louis Lamothe fut dispensé du service comme soutien de famille. Cependant le jeune homme était pauvre et de mauvaise

[1] 13 septembre 1842.

santé. Il fallait lui procurer du travail, sans le fatiguer : Flandrin s'ingénie, et propose à son élève différentes tâches, entre autres de peindre des accessoires dans un de ses portraits.

« Mais, vous le savez, je ne voudrais pas que ce fût pour vous une trop ennuyeuse corvée. Il faut que vous y trouviez votre compte, c'est-à-dire une aide à faire ou à attendre quelque chose de mieux. Parlez bien franchement, car vous êtes sûr, je crois, que je favoriserai toujours tout ce qui pourra réellement vous faire avancer. »

Un jour il refuse le concours de son élève, le sachant trop fatigué.

« J'ai vu avec regret que vous n'étiez pas encore bien content de votre santé, vous me promettez néanmoins de venir, vers le 27 ou le 28, mais je n'accepte pas. Vous avez été pour vous remettre, vous reposer ; il ne faut pas revenir sans avoir atteint le but, ou au moins ce ne sera pas pour moi que vous le ferez, je me reprocherais trop ensuite de vous voir souffrant. »

Mais, le plus souvent, le pauvre Louis Lamothe avait besoin d'être stimulé et excité. Flandrin, tout en compatissant à ses peines, le secouait un peu. « Ne faites pas comme à Paris, où vous étiez très nonchalant et accusiez toujours le sort. » — « Les récriminations ne mènent à rien. » Il lui souhaitait santé, gaîté, courage. Une fois il lui cite l'exemple de leur commun maître, Ingres :

« Il ne s'est jamais abandonné. Plus amoureux de l'art que du succès, il y est pourtant arrivé et de la manière la plus durable et la plus glorieuse. Que ce soit aussi votre unique modèle et vous prendrez une belle place [1]. »

Louis Lamothe, dont la carrière fut courte, ne parvint pas à la célébrité, il montra du moins un talent distingué

[1] 12 septembre 1854.

dans les peintures dont il a décoré plusieurs églises, notamment Sainte-Clotilde [1] et la chapelle du Val-de-Grâce [2].

La notice consacrée à H. Flandrin par J.-B. Poncet[3] renferme le témoignage encore tout vibrant de la conduite amicale et dévouée du maître vis-à-vis de ses élèves, et de la ferveur artistique qu'il savait leur communiquer. « Mon cœur a tressailli bien des fois, dit l'auteur, en écoutant cette belle âme exhaler son tendre et brûlant enthousiasme pour les beautés de la nature et de l'art. Qui l'a entendu une fois, ne l'oubliera jamais ». — « Le désir d'être utile aux artistes, dit plus loin Poncet [4], absorbait une grande partie de son temps; il était heureux au delà de toute expression, lorsqu'il avait pu protéger efficacement quelque courageux débutant. Ceux qui ont invoqué ses conseils, (et le nombre en est grand,) l'ont toujours trouvé prêt à se rendre chez eux. Que de belles journées il ravit ainsi à ses travaux pour les donner à la jeunesse! Jamais une demande à Hipp. Flandrin ne demeura sans une réponse aussi prompte que favorable. C'est même grâce à cette obligeance universelle qu'il nous advint à nous-même de le connaître. »

Faut-il dire que, si la plupart des élèves de Flandrin ont voué à leur maître un culte de cœur, comme Poncet, il s'en est trouvé parmi ceux-là mêmes qui ont reçu de lui le plus de bienfaits, pour se détourner de lui et même pour se retourner contre lui? C'est ce qui est arrivé par exemple à Joseph Pagnon, un des mieux doués cependant à tous égards. Arrêtons-nous un instant devant cette curieuse et intéressante figure de jeune homme, que M. Clair Tisseur a

[1] Chapelle Saint-Valère dans le transept de gauche.

[2] Un tableau représentant saint Vincent de Paul, dans une chapelle latérale à gauche.

[3] *H. Flandrin esquissé* par J.-B. Poncet, son élève, avec portraits et lettres inédites; Paris 1864 (Martin Beaupré, 21 rue Monsieur-le-Prince).

[4] Page 49.

dessinée d'une main amie dans une biographie émue[1].

Joseph Pagnon était une âme ardente et pure, naïve et passionnée, dont le rayonnement donnait à son visage une expression séraphique. De souche paysanne, il avait quitté son village pour venir étudier la peinture à Lyon et il était entré dans l'atelier d'Auguste Flandrin, où il se distingua par d'étonnantes dispositions. A la mort de son maître, il prit le parti de se rendre à Paris, auprès des « Messieurs Flandrin », comme on disait. Il savait que sa famille était trop pauvre pour le soutenir efficacement et qu'il marchait au-devant de dures privations. Mais il n'en fut pas plus effrayé que ne l'avait été treize ans plus tôt H. Flandrin lui-même. Il partit donc avec Serret, un de ses camarades, à la fin de 1842. En les voyant arriver tous deux, les frères Flandrin ne purent certainement pas se défendre d'un retour sur leurs propres débuts. Mais laissons Pagnon lui-même dire l'accueil qu'il reçut.

« Je vous écris de l'atelier même, je suis maintenant chez ces messieurs et Serret aussi. Le caractère de M. Hippolyte ne dément pas sa figure. Ils nous ont donné une chambre pour nous servir d'atelier : comme de juste nous l'avons meublée, nous avons acheté poële, tabourets et chevalets. Puisqu'ils ont la bonté de nous prêter leur chambre et de nous donner leurs conseils deux ou trois fois par jour, je pense que vous trouverez que je n'achète pas trop cher ces avantages. Ils veulent nous faire travailler aux fresques de Saint-Germain-des-Prés... C'est après que nous leur avons eu montré, Serret ses dessins, et moi mes paysages, que les MM. Flandrin, voyant notre envie, nous ont dit de venir travailler chez eux... Je m'arrête, car M. Hippolyte m'appelle[2]. »

[1] Joseph Pagnon. Lettres et fragments recueillis par Clair Tisseur, avec une préface de V. de Laprade, Paris, 1869 (Félix Girard, 30 rue Cassette).

[2] 9 février 1843 (p. 75).

Pagnon sut d'abord apprécier à leur valeur l'enseignement et le caractère de son maître. Ses sentiments éclatent avec véhémence dans ses lettres à son père, dont on peut remarquer le ton oratoire, — Pagnon prêchait volontiers, — et l'exaltation, qui ne laissait pas d'être inquiétante.

« Il faut, comme m'a dit M. Hippolyte, il faut sentir et croire à quelque chose d'élevé, il ne faut pas avoir pour but de la matière, de l'argent... Est-ce pour de l'argent que M. Hippolyte m'a pris chez lui? Non, mais c'est qu'il a vu que son frère m'aimait et le souvenir de son pauvre frère fait qu'il s'attache à nous [1]. »

Pagnon aimait ses maîtres avec reconnaissance et tendresse. Nous avons retrouvé plusieurs de ses lettres dans les papiers d'H. Flandrin. Extrayons-en quelques lignes :

« Lorsque je vous écris, votre bon souvenir me fait regretter... des amis? pas des amis! Je ne saurais quel nom vous donner, car nul mot ne saurait bien rendre l'émotion belle que j'éprouve en entendant parler de vous. » Et plus loin : « Je ne saurais vous peindre mon attachement et je vous aime comme on aime son père et son ami [2]. »

Une autre fois il reprend cette expression, pour enchérir encore : « Je vous aime et vous ai aimé comme le plus fidèle ami et comme un tendre père [3]. »

Hélas! Joseph Pagnon ne tint pas toujours le même langage. Le pauvre garçon ne s'imagina-t-il pas un jour que son maître était jaloux de lui? Des sentiments amers remplirent son cœur, qui s'était ouvert d'abord à une si vive affection, et lorsqu'il mourut en pleine jeunesse, à l'âge de vingt-trois ans [4], il était séparé d'H. Flandrin par un malentendu déplorable. Si triste que cela soit, nous vou-

[1] Joseph Pagnon, p. 80.

[2] 13 février 1844.

[3] 14 décembre 1844.

[4] Le 9 janvier 1848.

lons en dire quelques mots, sans éprouver le besoin de faire l'apologie de Flandrin, mais sans vouloir non plus charger Pagnon, qui, même lorsqu'il se trompe, reste toujours sympathique à cause de sa candeur, de son feu, de ses souffrances.

Fixons d'abord une date : le 3 février 1846, Pagnon est encore installé chez Flandrin et ne peut se plaindre certes de la manière dont il est traité.

« Mon père, je vous remercie bien de m'avoir laissé venir à Paris, surtout en ce moment. J'y suis trop bien, travaillant entre M. Hippolyte et M. Paul. Dans les intervalles je suis assez heureux au milieu d'une famille aussi douce que celle de M. et Mme Hippolyte et leur petit. Ils sont d'un cœur ! et charmants. Le petit nous amuse par sa naïveté et ses gestes enfantins [1]. »

Que s'est-il donc passé ? Nous nous en rapportons à M. Tisseur, ami de Pagnon :

« Joseph avait fait d'après nature une étude de femme nue, qui avait paru si belle à l'un des Flandrin qu'il avait prié son élève de la lui donner, à quoi Joseph consentit avec autant d'orgueil que de plaisir. Quelque temps après M. Ingres, étant dans l'atelier des Flandrin, aperçut cette étude et, la trouvant fort belle à son tour, la demanda à Hippolyte, je crois, qui la lui donna, très certainement sans omettre d'en indiquer l'origine. M. Ingres peignait alors le château de Dampierre pour M. le duc de Luynes et il y représentait l'*Age d'or*, où il avait besoin d'un grand nombre de figures nues et il se servit sans plus de façon de celle de Joseph et celui-ci apprit le fait d'un de ses camarades, chargé de préparer pour M. Ingres les peintures de l'*Age d'or*. Ou M. Hippolyte ne songea pas à prévenir Joseph, ou bien il craignit de lui faire quelque peine en avouant qu'il avait donné son étude, toujours est-il qu'il

[1] Joseph Pagnon, p. 301.

ne lui dit rien de ce qui était advenu et Joseph, autant qu'il avait été heureux que son étude fût jugée digne de figurer dans un tableau de M. Ingres, autant éprouva-t-il de froissement dans cette ardente affection que, comme élève et comme ami, il avait vouée à son maître[1]. »

Rendons justice au langage modéré de M. Tisseur et plaignons le pauvre Pagnon. Si celui-ci avait parlé, d'un mot tout se serait expliqué. Flandrin ignorait certainement le mal que, sans le vouloir, il avait fait à son élève. Il continua de ne rien savoir et le malheureux jeune homme s'aigrissait et se consumait en silence.

Aussi bien le grief relevé par M. Tisseur ne paraît pas avoir été le seul, ni surtout le plus sensible au cœur de Pagnon. La lecture des lettres de celui-ci nous en révèle un autre assez inattendu, mais qui est à retenir pour la connaissance du maître et de l'élève. Pagnon reprochait et avait toujours reproché à Flandrin l'extrême bienveillance de ses critiques. Peut être l'artiste, si difficile pour lui-même, péchait-il en effet par un excès d'indulgence vis-à-vis d'autrui. Nous voulons bien le croire et l'exemple de Pagnon montre assez que c'était un grave défaut.

Pagnon, aveuglé par de folles pensées, attribuait l'excessive condescendance de son maître au dessein machiavélique d'enrayer ses progrès !

« Je crois que mes maîtres en sont à redouter d'avoir des élèves forts ; car si un élève s'abat, l'autorité du maître, comme l'éperon de l'écuyer, doit aider à le relever. Or je vois qu'il n'en est pas ainsi[2]. » « Je vous assure que j'ai porté des dessins auxquels je connaissais des défauts assez considérables. — Toujours très contents ! — Quelle peste que les flatteurs[3] ! »

[1] Joseph Pagnon, p. 287.
[2] *Ibid.*, p. 331.
[3] *Ibib.*, p. 360.

D'autre part, Flandrin avait conseillé à son élève de renoncer à la peinture de paysage pour s'adonner à la peinture d'histoire. Pagnon, prévenu et méfiant, avait soupçonné sous cet avis encore une intention perfide.

« Vous avez fait en paysage tout ce que vous pouvez faire, me dit-on un jour, vous verrez que dans quelque temps vous ne ferez pas aussi bien. — Me décourager ainsi, moi qui avais en lui une confiance d'amant[1] ! »

Quel dommage que Pagnon n'ait pas joint à toutes les qualités de son esprit un peu plus de bon sens, à toutes les qualités de son cœur un peu plus de modestie !

Quant à Flandrin, il mérite un reproche, celui d'avoir été trop bon et d'avoir laissé grandir chez certains de ses élèves une présomption funeste.

Nous avons insisté sur le groupe de ceux qui furent appelés à collaborer avec leur maître. Les jeunes gens, qui, sans se trouver mêlés à la vie artistique de Flandrin, s'adressèrent à lui pour recevoir ses conseils furent naturellement beaucoup plus nombreux.

Les premiers sortaient de l'atelier d'Auguste Flandrin ; après Louis Lamothe, avec Joseph Pagnon et Chancel dont nous avons déjà parlé, ce fut Cabuchet, le sculpteur bien connu. Tout en appartenant à l'école de Simart, il recevait pour le dessin les conseils de Flandrin, à la mémoire duquel il resta toujours attaché. Ce furent encore Serret, Piraud, Sens.

Un des artistes qui firent le plus d'honneur à l'enseignement de Flandrin, fut Elie Delaunay. A peine débarqué de Nantes à Paris, le jeune peintre avait été se présenter à Flandrin, qui tout de suite avait été charmé de sa candeur, de sa foi et de ses sentiments de famille en même temps que des promesses de son talent. Mais les occupations

[1] Joseph Pagnon, p. 336.

beaucoup trop absorbantes de Flandrin ne lui permettant pas de donner à Delaunay tout le temps nécessaire, il le confia à Louis Lamothe qui dirigeait un atelier de débutants. D'ailleurs travailler auprès de Lamothe, ce n'était pas quitter Flandrin. Delaunay s'en rendait bien compte[1]. Non seulement il recueillit les leçons de Flandrin, mais il fut soutenu par lui durant ses études et ses concours avec la plus vive sollicitude. En 1855, le maître, qui était à Lyon auprès de sa mère gravement malade, faisait exprès le voyage de Paris pour apporter à Delaunay, concourant alors pour le prix de Rome, l'appui de son suffrage. L'année suivante, il eut la joie d'applaudir au succès de son élève.

Si, depuis, dans sa brillante carrière, Delaunay a toujours conservé le cachet de l'école dont il était sorti, le développement si personnel de ses nobles qualités montre bien que l'influence de Flandrin n'éteignait pas l'originalité des élèves bien doués. Un des conseils qu'il répétait le plus fréquemment à ceux qui l'entouraient n'était-il pas de copier naïvement la nature et par conséquent d'exprimer avec franchise l'impression produite sur eux par le modèle[2]? « La nature, écrivait-il dès 1834, est mère de toute beauté, de toute originalité et nous devons la suivre comme des enfants soumis et pleins de confiance, c'est là tout notre symbole, je crois, et c'est d'après lui que je voudrais marcher[3]. » Plus tard il écrivait encore ces lignes caractéristiques : « Pour progresser, il faut se recueillir et obéir à son cœur. Je crois que c'est le seul moyen de

[1] Il se donna toujours comme l'élève d'Hippolyte Flandrin et de Lamothe.

[2] « Celui qui n'a pas reçu de son sujet ou de son modèle une émotion quelconque, ne pourra jamais faire pour les autres de l'imitation de ce modèle qu'une chose muette et morte. » *Lettres et pensées de H. Flandrin*, p. 486.

[3] Lettre à Lacuria, 4 mai 1834. *Revue du Lyonnais*, VI, p. 59.



Portrait de Madame Oudiné, 1840.

beaucoup trop absorbantes de Flandrin ne lui permettant pas de donner à Delaunay tout le temps nécessaire, il le confia à Louis Lamothe qui dirigeait un atelier de débutants. D'ailleurs travailler auprès de Lamothe, ce n'était pas quitter Flandrin. Delaunay s'en rendait bien compte[1]. Non seulement il recueillit les leçons de Flandrin, mais il fut soutenu par lui durant ses études et ses concours avec la plus vive sollicitude. En 1855, le maître, qui était à Lyon auprès de sa mère gravement malade, faisait exprès le voyage de Paris pour apporter à Delaunay, concourant alors pour le prix de Rome, l'appui de son suffrage. L'année suivante, il eut la joie d'applaudir au succès de son élève.

Si, depuis, dans sa brillante carrière, Delaunay a toujours conservé le cachet de l'école dont il était sorti, le développement si personnel de ses solides qualités montre bien que l'influence de Flandrin n'empêchait pas l'originalité des élèves bien doués. Un des conseils qu'il répétait le plus fréquemment à ceux qui l'entouraient n'était-il pas de copier noblement la nature et par conséquent d'exprimer avec franchise l'impression produite sur soi par le modèle[2] ? « La nature, écrivait-il dès 1835, est mère de toute beauté, de toute originalité et nous devons la suivre comme des enfants soumis et pleins de confiance, c'est là tout notre symbole, je crois, et c'est d'après lui que je voudrais marcher[3]. » Plus tard il écrivait encore ces lignes caractéristiques : « Pour progresser, il faut se recueillir et obéir à son cœur. Je crois que c'est le seul moyen de

[1] Il se donna toujours comme l'élève d'Hippolyte Flandrin et de Lamothe.

[2] « Celui qui n'a pas reçu de son sujet ou de son modèle une émotion quelconque, ne pourra jamais faire pour les autres de l'imitation de ce modèle qu'une chose sans vie et morte. » *Lettres et pensées de H. Flandrin*, p. 446.

[3] Lettre à Lacuria, 5 mai 1835. *Revue du Lyonnais*, VI, p. 59.



toucher celui des autres. La naïveté et la sincérité sont certainement mes plus grandes forces [1]. »

L'homme qui pensait ainsi savait, quelles que fussent à lui-même ses ardentes convictions, saluer « avec respect et avec joie [2] » l'originalité naissante de ses élèves.

Flandrin fut un des premiers à reconnaître le talent précoce d'Henri Regnault. En 1846 il avait fait le portrait de Mme Regnault, dont le fils était alors tout enfant [3]. Quelques années plus tard, celui-ci annonçant pour le dessin un goût et des aptitudes extraordinaires, on montra ses premiers essais à Flandrin, qui n'eut pas de peine à y lire les plus belles promesses [4]. Le jeune Regnault entra dans l'atelier de Louis Lamothe. Mais, outre que son originalité fougueuse devait bientôt secouer le joug de toute discipline, son tempérament exubérant de coloriste le prédestinait à se révolter contre les traditions austères de l'école où un hasard l'avait conduit. Les premières témérités du pinceau de Regnault effrayèrent Flandrin, qui les regardait comme autant de folies. De là cette note désespérée que nous relevons dans la correspondance du maître avec Louis Lamothe : « Si vous aviez vu le dernier concours

[1] Lettre sans date, à Lacuria. *Revue du Lyonnais*, VI, p. 440.

[2] « Vous avez remarqué, dites-vous, qu'une réaction s'est opérée en nous ; que nous sommes moins exclusifs et que nous rendons volontiers justice aux différentes natures de mérite qui se produisent. Je crois que c'est vrai, et que c'est l'effet nécessaire du temps, de la réflexion et des efforts que l'on fait soi-même pour produire, qui, ne permettant plus de juger avec la même légèreté, vous font voir et reconnaître *avec joie et respect* les qualités éparses qui constituent telle ou telle individualité. »

Ce fragment d'une lettre à Lacuria est cité dans les *Lettres et Pensées* à la date de décembre 1845. M. Tisseur, qui le donne sans date, le rapporte sous une forme un peu différente, mais plus littérale, et que nous reproduisons ici. *Revue du Lyonnais*, VI. 437.

[3] Henri Regnault est né en décembre 1843. Il avait pour père le célèbre chimiste.

[4] « Nous nous rappelons nous-même avec quel étonnement H. Flandrin, auquel il avait été présenté, parlait de cet enfant de douze ans, dont la facilité se jouait dans des compositions souvent très compliquées » Ch. Timbal. *Notes et Causeries*, p. 255.

d'Henri Regnault, vous auriez pleuré. C'est désolant et je ne comprends pas comment on peut revenir de là, à moins que ce ne soit un pari et une charge. »

La lettre n'étant pas datée, nous ne pouvons savoir de quel concours il s'agit. Ce n'est certainement pas du tableau qui valut à Regnault le prix de Rome, et qui est postérieur de deux ans à la mort de Flandrin[1]. En 1862, Regnault, âgé de dix-neuf ans, obtint une mention honorable avec un tableau représentant *Coriolan*. Serait-ce cette œuvre qui aurait tant choqué Flandrin ? En tout cas ce curieux jugement prouve deux choses, d'abord que les différences de nature creusent entre les artistes des fossés étrangement profonds ; et ensuite que Flandrin, si bienveillant pour les personnes, n'entendait pas transiger sur les articles de son *credo*. Le talent du sujet ne le rendait pas indulgent, quand il croyait l'orientation dangereuse ; au contraire il déplorait d'autant plus ce qu'il considérait comme un égarement plus fâcheux.

Parmi les anciens élèves de Flandrin, quelques-uns comme MM. Alexis Douillard, Lobin, Perrodin se sont consacrés à la peinture religieuse. Lobin, s'étant établi à Tours avec la spécialité de peintre verrier, a fait profiter de son noble talent un grand nombre d'églises. Perrodin a décoré plusieurs chapelles de Notre-Dame de Paris. M. Alexis Douillard reste sur la brèche et l'on peut tous les ans apprécier au Salon ses pieuses compositions. M. Urbain Bourgeois, fils lui-même d'un artiste qui avait été le camarade d'H. Flandrin, a maintenu avec distinction dans la peinture décorative les nobles et savantes traditions de l'école. M. Eugène A. Guillon s'est adonné plus spécialement au portrait et à l'étude des scènes historiques, où il apporte

[1] Henri Regnault remporta le Prix de Rome en 1866 avec un tableau ayant pour sujet *Achille et Patrocle*.

une érudition scrupuleuse en même temps qu'une rare science du dessin. Blaise Desgoffe s'est renfermé dans le genre de la nature morte, où il s'est acquis, avec une maîtrise incontestée, une réputation universelle. Bernard, qui remporta le prix de Rome comme paysagiste, a marché avec honneur dans la voie qu'il s'était choisie.

Citons encore MM. d'Assy, Bardin, Berthier, Bizot, Bouchard, Richard Cavaro, Chavassieux, Chrétien, Dupoizat, Favard, Prosper Guérin, Hirsch, Lepic, Lessore, Poggi, de Saint-Pulgent, Schmitt, etc. Toute une petite phalange se pressait autour du maître, qui, avec un dévouement tout désintéressé, était heureux de rendre service à la jeunesse.

Ajoutons qu'à ces élèves particuliers le maître devait plus tard en joindre d'autres. Quand il fut membre de l'Institut, il enseigna, conjointement avec ses confrères, à l'Ecole des Beaux-Arts et ses leçons étaient fort goûtées de la jeunesse [1].

Son influence eût été grande, s'il n'avait pas disparu si tôt. Il n'a pu que semer... Du moins ceux qui ont passé par ses mains ont tous gardé de leur contact avec lui, plus que la douceur de souvenirs personnels, la tradition d'un art idéaliste et la saine pratique d'un dessin consciencieux.

[1] Nous reviendrons sur ce point au chap. XVI.

CHAPITRE X

SAINT-PAUL DE NIMES ET SAINT-MARTIN-D'AINAY.

En dehors de Paris, H. Flandrin a décoré l'église de Saint-Paul à Nîmes et celle d'Ainay à Lyon. Il trouva dans les deux cas des conditions fort différentes : à Lyon, une église très vieille, fort sombre, où un champ étroit était mesuré à la peinture ; à Nîmes, un édifice tout neuf, bien éclairé, ouvert tout entier à la libre initiative de son pinceau.

Jamais il ne jouit de semblables avantages : à Saint-Séverin on ne lui avait donné qu'une chapelle, à Saint-Vincent-de-Paul la décoration fut partagée entre deux artistes, à Saint-Germain-des-Prés le caractère successif des commandes exclut l'unité de plan et d'ailleurs, dans un cadre si ancien, l'œuvre de l'artiste moderne trahit toujours la différence d'âge qui la sépare du monument. A Nîmes, Flandrin se trouvait replacé dans la situation privilégiée des maîtres d'autrefois, qui pouvaient approprier exactement leurs créations aux monuments.

Ce fut en 1846, sur la demande de Questel, l'éminent architecte de Saint-Paul de Nîmes, que Flandrin accepta de se charger de cette nouvelle œuvre. A cette époque il terminait le chœur de Saint-Germain-des-Prés, sans avoir en vue d'autre grand travail; mais l'église de Nîmes n'était pas en état de recevoir des peintures.

Elle l'était encore bien peu, quand, au mois d'octobre de

l'année suivante, l'artiste, accompagné de son frère Paul et de son aide Chancel, vint y rejoindre Denuelle, qui avait dirigé la décoration générale à Saint-Germain-des-Prés et qui devait jouer le même rôle à Nîmes. Il ne s'agissait alors que de travaux préliminaires, mais la présence de Flandrin était indispensable, ne fût-ce que pour secouer certaines inerties. Son impatience et son dépit éclatent dans le petit récit qu'il fait à sa femme de sa première visite à l'église Saint-Paul.

« Figure-toi qu'en arrivant je vais tout de suite avec Paul à l'église : nous la trouvons pleine d'ouvriers ; nous cherchons nos échafaudages : impossible. Nous ne voyons qu'une horrible carcasse en bois pourri, dont les maçons ne voudraient pas pour les plus grossiers travaux. Tout craque ou bascule : enfin impossible d'y marcher avec la moindre sécurité. Je me récrie ; puis Denuelle, arrivant, crie encore plus fort et tire de sa poche le marché conclu et signé par l'entrepreneur. Nous disons que nous n'accepterons jamais ça. Alors cet homme commence à balbutier, à tergiverser ; puis enfin il promet de s'exécuter, mais enfin tu comprends combien ça nous gêne.

« Cependant demain nous dessinons et après-demain nous peignons. Ce temps nous aura suffi pour préparer ce qui nous regarde, faire réparer la part d'échafaudage qui nous est utile, refaire les enduits, préparer les enduits à la cire. Il est vrai qu'on passe les nuits[1]. »

Dès qu'Hippolyte Flandrin put travailler, il le fit avec la plus grande énergie. Un jour, avec ses deux aides, il dessina quatre grandes figures de plus de six pieds[2]. Mais il ne se proposait pour cette fois que d'amorcer son œuvre et, après une dizaine de journées bien employées, retourna à Paris .

[1] 16 octobre 1847.

[2] 18 octobre 1847.

[3] 24 octobre 1847.

Pour exécuter les peintures elles-mêmes, il fallait s'installer à Nîmes pour plusieurs mois et se donner à l'ouvrage tout entier. Flandrin s'y résolut et cependant la perspective d'une longue saison à passer là-bas dans l'isolement l'effrayait un peu. « Pensez un peu à nous cet hiver, écrivait-il à M. et Mme Baltard, lorsque, rassemblés, vous jouirez du bonheur de communiquer et de causer avec vos amis, nous, nous serons bien seuls, et, sans le travail, je ne sais trop comment on pourrait passer trois mois ici[1]. »

En plus du travail, Flandrin, pour se consoler de l'exil, avait la joie de voir à côté de lui sa jeune famille, qu'il avait installée tout près de l'église Saint-Paul, dans un appartement modeste, mais sain et ensoleillé, comme dans un nid bien chaud. Il voyait encore à ses côtés, son frère Paul, toujours fidèle compagnon, son élève Louis Lamothe, qui « mettait à se rendre utile toute la bonne volonté possible et un véritable talent[2] » et son excellent ami Paul Balze, aussi vaillant artiste que fougueux républicain, avec qui les discussions politiques roulaient leur train, sans rien coûter d'ailleurs à l'amitié, ni au travail. Dans la ville même, Flandrin trouva de bonne heure de précieuses sympathies qui formèrent autour de lui comme une atmosphère réconfortante. Reçu de la façon la plus aimable chez M. de Roussel, conseiller municipal influent, il voyait le préfet s'intéresser à ses peintures et le lui témoigner par de fréquentes visites. Il rencontrait en même temps dans la personne de Mgr Plantier, évêque de Nîmes, un homme accueillant et ami des arts, qui lui montra plus que de la bienveillance et devait lui rendre plus tard un hommage aussi touchant que spontané.

Mais les circonstances ne lui permettaient pas de travailler sans arrière-pensée. Il avait accepté la décoration

[1] Octobre 1848.
[2] 9 novembre 1848.

de l'église de Nîmes en 1846, et s'était mis à l'œuvre en 1847, mais l'année suivante il s'était vu presque imposer les travaux de Saint-Vincent-de-Paul. Cette nouvelle commande, si importante qu'elle fût, ne pouvait lui faire oublier un engagement antérieur. Bien qu'on le pressât vivement de se donner tout de suite et sans partage à l'église parisienne, il ne voulait pas sacrifier l'autre, en la renvoyant à une époque lointaine. Il partit pour Nîmes, s'échappant pour ainsi dire des mains de ceux qui s'efforçaient de le retenir, Hittorf, l'architecte de Saint-Vincent-de-Paul, Varcollier, rapporteur de la commission des Beaux-Arts au Conseil municipal, et ceux-ci ne manquèrent pas de lui reprocher ce départ, qu'ils considéraient presque comme une désertion.

« Je viens de recevoir une lettre de M. Hittorff au sujet de Saint-Vincent-de-Paul, qui m'annonce, entre autres choses, que M. Varcollier « se dit » toujours très mal disposé envers moi à cause de mon voyage et de mon travail de Nîmes. J'avoue que cela m'étonne un peu et je ne puis répondre qu'une chose, c'est que j'en suis bien fâché, car je sais tout ce qu'il a été pour moi dans cette affaire. Mais que fais-je ici ? Je tiens une parole donnée et c'est ce que je veux faire toute ma vie [1]. »

Il écrivait encore quatre mois plus tard : « M. Hittorff, à ce qu'on m'a dit, est aussi très fâché contre moi ; mais j'espère lui démontrer qu'en exécutant ce grand ouvrage, j'ai agi pour le mieux, de façon à pouvoir mener ensuite sans interruption celui qui le touche et l'intéresse si vivement. Mon exactitude à tenir un engagement antérieur doit lui prouver, il me semble, ce que je ferai pour m'acquitter de celui que j'ai contracté envers lui [2]. »

L'artiste avait beau être fort de sa loyauté et de ses

[1] 15 décembre 1848.
[2] 22 avril 1849.

droites intentions, il était vivement talonné par la nécessité de finir vite. Aussi la rapidité avec laquelle furent exécutées les peintures de Nîmes, tient-elle du tour de force. La décoration du chœur de Saint-Germain-des-Prés avait duré six ans : celle de l'église Saint-Paul fut achevée en six mois[1].

A son arrivée, H. Flandrin trouva les travaux de décoration générale assez avancés. « Je pourrai maintenant aller plus à coup sûr et ne pas mettre la charrue avant les bœufs[2]. » Il se félicitait du bon goût montré par Denuelle qui avait fait « des choses charmantes ». Malheureusement les peintres décorateurs n'avaient pas terminé leur besogne, ils étaient toujours là et leur bruyant voisinage n'était guère favorable au recueillement.

« Nous sommes bien ennuyés par les peintres décorateurs, qui chantent sans repos depuis le matin jusqu'au soir et, par-dessus le marché, toutes les ordures possibles. Je fais bien quelques observations, mais lorsque les gens n'ont pas la délicatesse de comprendre, on ne peut pas leur intimer l'ordre de se taire : il faut donc souffrir. — Dans quelques jours nous aurons en plus l'orgue à entendre monter, essayer, accorder : ça ne dure que deux mois[3]. »

Les décorateurs restèrent encore trois mois. En les voyant partir, H. Flandrin leur rend justice : « Ils ont pris plaisir à nous tourmenter de leur mieux et je ne voudrais pas pour beaucoup recommencer un ouvrage en pareille compagnie. »

Cependant l'artiste travaillait de toutes ses forces. Les invites du soleil méridional ne réussissaient pas plus à lui faire quitter son poste que les chansons agaçantes de ses fâcheux voisins.

« Le temps est beau, froid et par sa merveilleuse clarté

[1] 22 octobre 1848 — 4 mai 1849.

[2] 23 octobre 1848.

[3] 9 novembre 1848.

[4] 28 janvier 1849.

vient en aide à nos travaux ; mais nous n'en jouissons guère autrement, parce que nous sommes dans l'église jusqu'à la nuit et qu'avec les vitraux nous avons le chagrin de ne pas même voir le temps qu'il fait. Impossible de voir au travers, même une pauvre cheminée. Rien que les saints de M. Maréchal, qui nous font la grimace ! (ceci entre nous, s'il vous plaît.) Enfin nous travaillons, c'est là notre bonheur et nous voyons déjà sortir de l'œuf un certain nombre de figures[1]. »

Une des conséquences les plus pénibles pour Flandrin de son isolement, était la difficulté qu'il éprouvait à se tenir au courant des événements politiques et de leur contre-coup sur les esprits.

« Je t'en prie, écrivait-il à Ambroise Thomas, dis-nous ce que tu penses des préoccupations du moment. Nous, plongés du matin au soir dans notre travail, cachés dans notre église, nous ne voyons personne et nous ignorons tout des différentes circonstances qui peuvent dans notre pays modifier si vite l'opinion. Je n'ai pu encore savoir si nous aurions ici le droit de voter, mais demain je veux m'en informer auprès de qui sera en mesure de me le dire ; et, si je puis, j'exercerai mon droit en conscience. D'ici là, écris-nous, cela nous rendra service et nous fera du bien[2]. »

L'artiste avait commencé par décorer la partie la plus élevée de l'édifice et à mesure qu'il avançait, il descendait. Au mois de février, il en avait fini avec les grands échafaudages. « Nous voici tout à fait descendus des hauteurs d'où nous planions depuis trois mois sur ce pauvre monde. Nous sommes moins glorieusement, mais plus solidement établis, ce qui rassure ma femme, nos amis et nous mêmes[3]. »

[1] A M. et Mme Ancelot, 16 novembre 1848.
[2] 19 novembre 1848.
[3] 17 février 1849.

Les inquiétudes des siens n'étaient pas tout à fait sans fondement, quand il travaillait sur un échafaudage élevé. Il avait l'habitude de se reculer pour mieux juger de l'effet de son œuvre. Un jour qu'il s'éloignait ainsi de la muraille, les yeux et la pensée fixés sur sa peinture, il lui arriva d'atteindre sans le savoir le bord du plancher et de mettre un pied dans le vide. Mais, avec beaucoup de sang-froid, il garda son aplomb et continua son travail.

Il avait espéré avoir fini pour Pâques : il ne put.

« Je suis vraiment désolé d'avoir ainsi dépassé le terme que j'avais indiqué ; mais ce ne sont pas les artistes, ni ceux qui comprennent les exigences de l'art, qui pourraient m'en faire un crime[1]. » — « Il est si difficile d'arriver à pouvoir dire : c'est fini[2]. » Il était de ceux qui ne sont jamais contents d'eux-mêmes et, en quittant Nîmes, il trouvait encore à reprendre à son œuvre que tout le monde proclamait magistrale.

L'église Saint-Paul se divise en trois nefs terminées par trois absides. La nef centrale n'offrant pas à la peinture une frise comme celles de Saint-Vincent-de-Paul ou de Saint-Germain-des-Prés, la décoration a porté sur les trois absides, les murs du chœur et les galeries latérales.

Quand on entre dans l'église, on aperçoit d'abord, sur le fond doré de l'abside centrale, une composition majestueuse : un Christ colossal, assis sur son trône, étend les mains dans un geste de souveraine puissance et de bonté. A ses pieds, prosternés dans la poussière, deux hommes, un roi et un esclave, adorent leur maître commun. L'un d'eux est revêtu de splendides vêtements, l'autre presque nu; le premier présente sa couronne, le second ses fers, mais qu'importe? leur attitude est semblable, comme leur néant. A droite et à gauche, saint Pierre chef de l'Église,

[1] 22 avril 1849.
[2] 19 mars 1849.

saint Paul patron de la basilique, tous deux princes des apôtres, se tiennent debout, comme deux colonnes inébranlables.

Cette scène suffirait à elle seule pour montrer comment Flandrin comprenait son rôle de peintre religieux. Appelé à décorer un édifice de style byzantin, il emprunte aux traditions de cet art plusieurs éléments comme le fond d'or, les proportions gigantesques du Christ, la simplicité de la composition et la rigidité des attitudes. Mais il est trop sincèrement engagé dans son œuvre, pour ne pas y mettre l'empreinte de ses préoccupations actuelles. Tout autour de lui on parle de liberté, d'égalité, de fraternité. Il transporte la question sociale dans le sanctuaire : elle y apparaît sous un jour nouveau. Devant Dieu tous les hommes sont également petits,

« Et les faibles mortels, vains jouets du trépas,
« Sont tous devant ses yeux comme s'ils n'étaient pas; »

ou plutôt, car ce n'est pas devant Jéovah, mais devant Jésus que ces deux adorateurs sont à genoux, ils savent que, selon le mot de saint Paul « il n'y a plus ni juif, ni gentil, ni riche, ni pauvre » et ils sont prêts à s'aimer comme des frères. Sous une forme archaïque vit une pensée moderne. Les deux éléments se fondent, harmonieusement conciliés par le goût de l'artiste et par la vertu de ses convictions intimes.

« Qu'il a fallu d'habileté ou plutôt de profonde et sympathique intelligence des vérités du christianisme, écrivait de Pontmartin[1], pour que ce Christ de quinze pieds ne

[1] Feuilleton de l'*Opinion publique*, 1er octobre 1849. Nous sommes heureux de disparaître derrière l'autorité du célèbre écrivain. Nous empruntons aussi beaucoup à la magistrale étude de Saint-René Taillandier dans la *Revue des Deux-Mondes* (1er mai 1849) et à la notice émue et exacte consacrée à Saint-Paul de Nîmes par un artiste de cette ville, M. Jules Salles (Nîmes 1849).
Il existe un album lithographique dû à Poncet et Duplomb.

ressemblât pas à un Titan, à un Jupiter Ammon et gardât dans ses proportions gigantesques ce caractère ineffable, mystérieux mélange d'humanité et de divinité! Qu'il a fallu de tact et de goût, pour faire la part des exigences de l'ornementation byzantine, sans tomber dans l'archaïsme, sans oublier que les progrès matériels de la peinture font justement taxer de puérilité ou d'afféterie ces essais de naïveté rétrospective, écueils de l'art religieux dans les temps sceptiques! Être de son siècle en restant chrétien, contemporain des P.P. Ravignan et Lacordaire plutôt que de fra Angelico et de Pérugin, tel est selon moi le problème qu'a heureusement résolu M. H. Flandrin, soit dans ses peintures de Saint-Germain-des-Prés, soit dans celles de Saint-Paul de Nîmes. C'est par là qu'il se détache nettement des autres artistes qui ont essayé comme lui la fresque et la peinture monumentale. C'est par là aussi qu'il gardera, au milieu des brumes de notre époque de doute et d'incertitude, cette physionomie particulière, cette gloire incontestée, auréole lumineuse dont le rayon est au ciel. »

Cette grande page est encadrée de figures, disposées à droite et à gauche sur les murs du sanctuaire et s'étageant à différentes hauteurs, suivant les besoins de la décoration. Voulant peindre en raccourci la cour du Roi du ciel, l'artiste a groupé autour du Christ les quatre évangélistes, des anges et les principaux Pères de l'Église.

Les évangélistes sont debout, tenant pieusement le livre qui renferme la divine doctrine. Au-dessous d'eux se voient, dans des médaillons symboliques, les attributs traditionnels qui les distinguent. Ces emblêmes peuvent paraître étranges à ceux qui ignorent l'iconographie chrétienne. Mais, outre la valeur de leur sens mystique, ils sont susceptibles de retrouver sous une main inspirée leur beauté originale, trop souvent défigurée par les imagiers vulgaires.

Au-dessus des évangélistes volent deux anges sonnant de

la trompette; l'attitude gracieuse et hardie de ces beaux corps lancés à travers l'espace, les a fait comparer à « de mystiques encensoirs[1]. »

A l'étage supérieur trônent avec majesté les Pères de l'Église : d'abord ceux de l'Église d'Orient, saint Basile et saint Grégoire de Nazianze, les deux amis inséparables dans le ciel comme sur la terre, saint Jean Chrysostome et saint Athanase, rapprochés non seulement par leurs vertus et les services qu'ils ont rendus à l'Église, mais par la similitude de leurs rôles d'hommes d'action et de leur caractère saintement impérieux et dominateur.

De l'autre côté sont représentés les Pères de l'Église latine, saint Ambroise et, auprès de lui, celui que son éloquence a conquis à la vérité, saint Augustin, puis saint Jérôme, figure austère, et saint Léon le Grand.

Telle est la décoration du sanctuaire. Dans les deux absides latérales, l'artiste a représenté le couronnement de la Vierge et le ravissement de saint Paul. C'est toujours un coin du ciel qui est dévoilé à notre foi. Ici le triomphe de la Mère de Dieu, là l'ineffable faveur qui élève saint Paul au-dessus de tous les hommes. Mais dans cette magnifique exaltation de créatures privilégiées, la première place, comme il convient, est réservée à « Celui qui règne dans les cieux... à qui seul appartient la gloire. » Une pensée aussi ingénieuse qu'orthodoxe préside à la disposition de ces peintures, en apparence éparses sur les murs de l'église.

Le texte dans lequel saint Paul fait allusion au prodige dont il fut l'objet, semble défier les efforts d'un peintre. « Je sais un homme en Jésus-Christ, qui, il y a quatorze ans, fut ravi (si ce fut dans son corps ou hors de son corps, je ne sais, Dieu le sait), jusqu'au troisième ciel; et je sais que cet homme (si ce fut dans son corps ou hors de son corps,

[1] Saint-René-Taillandier.

je ne sais, Dieu le sait), fut ravi dans le paradis et entendit des paroles mystérieuses qu'il n'est pas permis à un homme de dire[1]. »

Comment donner une interprétation plastique d'une scène pareille? Ici, comme souvent ailleurs, l'artiste chrétien est condamné à se renfermer dans une figuration abrégée et symbolique, laissant à l'imagination et à la foi de suppléer à ce que le dessin ne peut traduire.

Saint Paul est dans l'attitude de l'extase, ses pieds ont quitté le sol. Il peut dire avec plus de vérité que le poète :

« Il n'est rien de commun entre la terre et moi. »

Ses bras, levés à la hauteur de sa tête, semblent l'emporter, comme des ailes, vers l'objet de sa contemplation. Son visage est transfiguré, son œil plonge avec délices dans la vision céleste. Auprès de lui deux anges agenouillés s'inclinent avec admiration. « Sans courber leur front jusqu'à l'adoration d'un simple mortel, ils vénèrent celui que le doigt de l'Éternel a touché[2]. »

« C'est avec ces trois seules figures, que l'artiste a su rendre ce drame saisissant et surnaturel et c'est là, suivant nous, la partie la plus forte de toute son œuvre. Laissant à d'autres les légions de figures, évitant les mouvements violents que beaucoup ont crus inséparables de l'extase, dédaignant même cette nuée qui accompagne toujours le saint béatifié, M. Flandrin n'a employé d'autres moyens pour émouvoir que la simplicité de la composition, une compréhension intime du sujet et la science de son pinceau[3]. »

Si le ravissement de saint Paul a été peu souvent traité par les peintres, il n'en est pas de même du couronne-

[1] *IIe épître aux Corinthiens*, IX. 2.
[2] J. Salles.
[3] J. Salles.

ment de la Vierge. Ici Flandrin n'avait que l'embarras du choix entre les modèles.

« Les maîtres italiens[1] ont conçu de deux manières ce gracieux sujet. Les uns illuminent les profondeurs du ciel pour couronner plus glorieusement la Mère du Christ et c'est au milieu des anges et des rayons d'or qu'elle reçoit le diadème; les autres, ne représentant que Jésus et la Vierge, donnent à la scène un aspect plus familier et semblent préférer les nuances de l'expression moitié divine, moitié humaine à toutes les splendeurs mystiques du Paradis. »

Le premier parti a été adopté par fra Angelico dans le tableau que possède le Louvre et où se déploie, dans un grand luxe d'or et de parures éclatantes, la foule des bienheureux. Raphaël, dans le tableau qui est conservé au musée du Vatican, s'est rallié à l'autre donnée. C'est ce dernier modèle que Flandrin a suivi.

A Saint-Paul de Nîmes, le Christ est seul avec sa Mère, qui partage son trône et s'incline respectueusement devant son fils, pour recevoir la couronne. Les traits de Marie sont d'une jeunesse qui peut étonner au premier abord. Mais, dans le ciel, il n'est pas d'âge pour les corps glorieux et le peintre était libre de représenter la Vierge telle qu'elle était lorsqu'elle répondit à l'Ange : Voici la servante du Seigneur. Le Christ élève la couronne de ses deux mains. De ses épaules, tombent avec noblesse les plis d'un riche manteau, son visage se profile, suave et auguste, sur l'auréole. Ce n'est pas le geste hardi et fougueux du tableau de Raphaël. Il y a ici, avec moins de force et d'éclat, plus de tendresse et de recueillement, relevés par ce que Saint-René Taillandier appelle « l'idéale candeur de l'expression. »

Le chœur des vierges et le chœur des martyrs qui se

[1] Saint-René Taillandier.

déroulent sur les murs des bas côtés complètent la décoration de l'église. Au-dessus de chacun se tiennent deux anges, personnifiant deux genres d'héroïsme chrétien : d'un côté la charité et la chasteté, vertus douces et cachées, comme les vierges qui les pratiquent ; de l'autre les vertus viriles de ceux qui combattent les rudes combats de la foi et emportent le ciel d'assaut.

Le parti décoratif qui consiste dans une rangée de personnages se suivant un à un, est une tradition fort ancienne de l'art chrétien. Il en existe un modèle particulièrement curieux dans les mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Nouveau, à Ravenne, qui datent du VIe siècle. « Ces mosaïques, dit M. André Pératé,[1] comprennent trois zones superposées. La plus basse, qui s'appuie à l'architrave, déploie à droite et à gauche de la nef deux processions de saints et de saintes qui portent leurs couronnes, les uns au Christ, les autres à la Vierge... Les saints sont au nombre de vingt-six, d'attitude pareille dans leurs manteaux blancs à longs plis, presque tous imberbes et faisant face au spectateur. Des palmiers les séparent et leurs noms sont inscrits au-dessus de leurs têtes... Les saintes, au nombre de vingt-deux, sont toutes gracieuses dans leurs robes brodées d'or et de perles, des voiles blancs descendent de leur chevelure tressée, que couronnent de petits diadèmes ; des lis et des palmiers les séparent. »

Ces naïves processions sont très probablement des réminiscences de l'art antique et en particulier du cortège panathénaïque qui orne les frises du Parthénon. Flandrin, qui, sans avoir visité Ravenne, connaissait de réputation les mosaïques de Saint-Apollinaire, était heureux de s'autoriser d'un si vénérable précédent ; mais, en empruntant à l'époque archaïque un thème fécond, il garda toute sa liberté

[1] *Manuel d'Archéologie chrétienne.*

pour le caractère du style et le choix de ses modèles.

Comme à Saint-Apollinaire, il a mis les saintes à gauche et les saints à droite. Cette disposition rappelle l'ancienne division des assemblées chrétiennes, où les hommes se rangeaient du côté droit et les femmes du côté gauche. A Saint-Paul de Nîmes, le chœur des vierges est en marche vers l'abside où triomphe la Reine des Vierges, celui des martyrs vers la coupole où saint Paul est en extase.

Le premier se compose d'une douzaine de jeunes filles, pudiquement drapées, qui s'avancent avec recueillement, « Rien de plus gracieux et de plus mystique que cette blanche et douce phalange[1]. » Les vierges de Ravenne tiennent une couronne sur un pli de leur manteau, celles de Nîmes portent toutes une fleur symbolique dans « un vase fragile », image de cette vertu délicate qui craint le moindre heurt. L'artiste moderne a supprimé les palmiers et les lis qui séparent les personnages dans l'ancienne mosaïque. Surtout il s'est appliqué à varier les attitudes et les expressions de ses vierges.

« L'une baisse modestement les yeux, plongée dans un recueillement intime ; l'autre s'avance avec calme et nous présente dans ses traits et dans sa démarche une image de ces matrones romaines, cachant dans l'enceinte domestique leur trésor de vertu, de grâce et de dignité. Celle-ci, à peine échappée aux orages du monde, en entend encore les échos et penche la tête comme une fleur qu'un vent brûlant a touchée ; celle-là, le regard élevé vers le ciel, la tête renversée en arrière, dans une extase d'amour divin et les mains soulevées par un élan d'exaltation, semble présenter au ciel le symbole de sa candeur ; enfin viennent deux sœurs, elles marchent d'un pas égal, paraissent se soutenir dans le chemin de la vie et s'encourager l'une

[1] A. de Pontmartin.

l'autre dans la voie du sacrifice et du dévouement [1]. »

En face, les martyrs s'avancent eux aussi pieusement. « Il serait trop long de détailler chaque figure en particulier; nous signalerons.... un jeune homme à la figure pâle et mélancolique, à la chevelure blonde, à l'œil bleu et limpide : ses traits portent encore l'empreinte de ces douloureuses luttes où l'artiste, seul aux prises avec son génie, semble avancer péniblement dans l'arène et douter de l'avenir; son regard s'élève, comme pour demander à la religion de fortifier en lui cette alliance intime de la science unie à la foi. Près de lui, son ami, peut-être même son frère, a l'air de s'abriter sous son aile et de lui demander une part de ses pénibles labeurs [2]. »

Les deux personnages ici décrits, l'auteur de la notice ne l'ignorait pas, sont les portraits d'Hippolyte Flandrin et de son frère Paul. Cette introduction de la réalité vivante dans une composition de caractère idéal et impersonnel est une pratique renouvelée des Primitifs, qui, comprise avec discrétion, n'ôte rien à la gravité religieuse du style. Chez Flandrin elle est un effet de la sincérité avec laquelle il entrait de toute sa personne dans son œuvre. Lui qui avait pieusement écrit sur le cœur de son Christ, visibles pour Dieu seul, les noms de sa femme, de ses enfants, de tous ceux qui lui étaient le plus chers, aimait à se servir pour ses compositions religieuses des traits de ses amis et des membres de sa famille. Sa tendresse et sa foi y trouvaient une touchante satisfaction [3].

Le chœur des martyrs est une série de portraits, rappelant les principales personnes qui, à un titre ou un autre, se

[1] J. Salles.

[2] Même auteur.

[3] Déjà à Saint-Séverin, il avait tenu à prêter à deux têtes de femme la ressemblance de sa sœur, morte onze ans auparavant, et de sa mère; d'ailleurs, dès ses premières œuvres, il avait pris l'habitude de faire une place aux types des personnes de son entourage.

trouvèrent mêlées aux travaux de l'église. En tête, voici le « maître de l'œuvre », comme on disait au moyen âge, Questel, puis cet homme à la figure grecque, de Roussel, né en effet sous le ciel d'Athènes, ensuite l'entrepreneur Arnavielle, qui ne s'épargnait guère. Il avait fait du haut de la voûte une chûte terrible, qui ne lui avait fait perdre ni sa connaissance, ni son sang-froid ; derrière lui, Bernard, modeste artiste, auteur d'admirables boiseries ; Feuchère, architecte du département, Paul Balze, ami de H. Flandrin, Colin, sculpteur, Durand, inspecteur de Questel, enfin, après Hippolyte et Paul Flandrin, leur élève Louis Lamothe et Denuelle. Outre sa valeur artistique, ce chœur a donc un intérêt documentaire assez piquant.

Telles sont ces peintures de Nîmes qui tiennent une place importante dans l'œuvre de Flandrin. Non seulement il y a donné comme un premier modèle de ces belles processions qu'il allait déployer sur la frise de Saint-Vincent-de-Paul, mais surtout il y a montré ce qu'est une église décorée tout entière par le même artiste. En contemplant les poétiques figures, répandues sur les murs, mais empreintes du même style et disposées de telle sorte que, malgré leur dispersion, elles tendent au même but et dirigent le regard et la pensée vers le Christ qui est au centre, on éprouve l'impression d'un tout complet, d'une cohésion parfaite.

*
* *

Les peintures de Saint-Martin-d'Ainay[1] ne représentent pas un travail aussi important : on n'y compte que onze figures, tandis qu'il y en a plus de cinquante à Nîmes. Elles sont réparties entre les trois absides, de petites dimen-

[1] Elles ont été reproduites en lithographie par Poncet. L'abbé de Saint-Pulgent, ancien élève de H. Flandrin, leur a consacré une petite notice de onze pages, fort judicieuse.

sions. De toutes les œuvres de Flandrin il n'en est aucune qui réalise une si entière simplicité. Jamais il ne s'est davantage rapproché de l'austérité hiératique du style byzantin. Le caractère antique de l'église et l'obscurité excessive qui y règne, lui en faisaient une loi. Cette obscurité est telle que pour beaucoup de personnes la décoration passe complètement inaperçue; quand on la cherche, on la devine plus souvent qu'on ne la voit. Dans ces conditions il ne pouvait être question de sujets, mais de simples figures, nettement séparées, se détachant sur fond d'or. L'église actuelle, de style roman, a été construite aux xe et xie siècles, mais son passé nous fait remonter au delà de cette date, car elle a été fondée au vie siècle, sur l'emplacement et avec les colonnes mêmes d'un temple païen dédié à Rome et Auguste. C'était donc aux mosaïques des premiers âges du Christianisme que l'artiste devait demander une inspiration, sinon un modèle.

Le programme donné pour l'abside principale comportait sept personnages; le Christ, la Vierge, sainte Blandine, sainte Clotilde, saint Pothin, saint Martin et saint Michel[1]. — Dans une lettre adressée à Questel et illustrée de deux petits croquis[2], nous voyons l'artiste hésiter entre deux partis. Le plus simple consiste à représenter le Christ assis sur un trône et les six autres personnages debout et placés symétriquement à ses côtés. C'est le thème archaïque « qu'on voit partout », peut-être est-ce le plus convenable pour une église comme celle d'Ainay. Mais l'artiste semble préférer une autre solution : le Christ debout, auprès de lui, mais au-dessous, la Vierge debout également, et lui

[1] Sainte Blandine et saint Pothin sont des saints lyonnais. Saint Martin est le patron de l'église (dédiée autrefois à saint Michel). Sainte Clotilde reçut son éducation chrétienne dans l'abbaye de Saint-Michel d'Ainay.

[2] Cette lettre reproduite en *fac simile* dans le livre du comte Delaborde renferme à la fin une visible erreur de date. Au lieu d'octobre 1855, c'est évidemment octobre 1854 qu'il faut lire.

présentant les autres personnages tous à genoux. Les avantages de cette disposition sont de deux sortes. Elle introduit plus de mouvement et puis elle donne à la figure de la Vierge « une dignité qui la met au-dessus des autres figures et cependant laisse franchement dominer celle du Christ. » En somme c'est cette dernière idée qui a été réalisée dans la fresque définitive, à une seule exception près, c'est que, pour une raison de symétrie sans doute, Flandrin a cru devoir représenter saint Michel debout à la gauche du Christ : on peut le regretter.

Les absides latérales représentent, sous une forme non moins symbolique, l'une saint Badulfe bénissant l'abbaye qu'il a fondée, l'autre saint Benoît donnant sa règle aux moines d'Ainay. Tous deux nous apparaissent assis, l'un entre deux édifices en miniature, le temple païen qui s'écroule, l'église chrétienne qui vient de s'élever ; l'autre entre deux jeunes novices, agenouillés à ses pieds.

Ces peintures [1], préparées à Paris, furent exécutées à Lyon avec l'aide de Lamothe et Poncet pendant l'été de 1855 (juillet-octobre).

Dans sa correspondance, l'artiste donne des détails sur les principales difficultés qu'il rencontra. Ce fut d'abord l'obscurité de l'église : un jour de pluie, il écrit : « A Ainay il ne fait pas plus clair que dans une cave. Mes pauvres yeux en souffrent cruellement [2]. » — « Lundi prochain nous commencerons à peindre. Tu nous croyais probablement plus avancés ; mais dans ce mois nous n'aurons pas eu plus de vingt-quatre jours de travail, sur lesquels cinq ou six si noirs, qu'une chandelle nous eût fait grand bien [3]. »

La concavité de l'abside se prêtait mal au dessin : elle

[1] Elles avaient été demandées à Flandrin par le curé d'Ainay, l'abbé Boué.

[2] 12 juillet 1855.

[3] 24 juillet.

dénaturait le mouvement et l'expression des figures. « Si le même sujet eût été à faire sur une surface plane, je parie que nous serions à moitié de l'exécution [1]. » Pour comble de malheur, les fonds, mal préparés, étaient encore frais « ce qui fait que chaque tâtonnement de fusain est ineffaçable. Juge ce que ça semble, puisque chaque figure a été essayée au moins trois fois [2]. »

D'autre part l'artiste n'était pas suffisamment défendu contre la curiosité du public, contre l'empressement fatigant des uns, les critiques malveillantes des autres.

« De l'église, tout le monde voit ce que je fais et, sur quatre coups de fusain, les jugements vont leur train. Hier j'ai rencontré Frenet, qui était là, regardant mon ouvrage et moi, sans bouger. J'ai été à lui et il m'a avoué qu'il y a quinze jours déjà il avait jugé la chose mesquine et complètement manquée. Aujourd'hui il était moins mécontent. Mais moi, peintre de Paris, membre de l'Institut, je pouvais faire quoi que ce soit, ce serait toujours bien ! et là-dessus la kyrielle accoutumée des persécutions des curés, cardinaux, etc. J'étais bien devant ses magots [3] : ma foi ! ç'a été plus fort que moi, je n'ai rien pu en dire.

« Dieu veuille que je ne fasse pas trop mal, car, je le savais d'avance, on sera peu indulgent [4]. »

Flandrin s'exagérait-il la justesse du proverbe : Nul n'est prophète en son pays ?

Certain passage de la notice écrite par l'abbé de Saint-Pulgent donne à penser que l'austère simplicité des peintures d'Ainay ne fut pas d'abord goûtée par une partie du public lyonnais.

[1] 29 juillet 1855.

[2] 15 juillet.

[3] Il s'agit apparemment de peintures exécutées dans l'église même par Frenet.

[4] 29 juillet.

« On comprendra que bon nombre de ceux qui ont été les visiter n'y aient pas trouvé ce qu'ils attendaient. Pour cette masse de spectateurs, en effet, à qui l'art n'a été révélé que par les tableaux de chevalet et ces agréables caprices que l'on étale à Lyon aux expositions, une œuvre d'art n'a d'autre importance que celle d'une distraction de bon goût, d'une diversion récréative aux préoccupations commerciales. Ils ne vont pas devant un tableau avec l'idée d'appliquer leur esprit et encore moins de recevoir un enseignement. Par conséquent, dans l'œuvre de M. Flandrin, il n'y avait guère de quoi répondre à de pareilles dispositions. »

Si certains lyonnais ont éprouvé au début devant les fresques d'Ainay une sorte de déception, nous croyons savoir que cette première impression n'a pas laissé de trace et que tous ceux qui, dans cette belle ville, s'intéressent aux arts, sont heureux de posséder un échantillon des travaux de leur compatriote. Ils n'ont à ce sujet qu'un regret, c'est que l'éclairage en soit si défectueux.

CHAPITRE XI

HIPP. FLANDRIN ET LES ÉVÉNEMENTS DE 1848.

Il nous semble que nous laisserions dans cette étude une regrettable lacune, si nous ne disions rien des patriotiques émotions avec lesquelles Flandrin se passionnait pour tous les événements qui composaient la vie de son pays. L'art ne l'absorbait pas tout entier. Au rebours de certains artistes ou de certains lettrés qui font profession d'indifférence ou de mépris pour les affaires publiques, il dévorait les journaux, il se mêlait aux discussions, et ses agendas, ses lettres témoignent de ses préoccupations au sujet de la politique.

Déjà, quand il se trouvait à l'atelier d'Ingres, en contact avec la jeunesse frémissante de 1830, il avait montré, (et sa correspondance avec son frère Auguste en particulier en fait foi) [1], qu'il vibrait lui aussi et très fort, aux grandes

[1] Par exemple ce passage : « Je crois que personne plus que moi n'aime la liberté, et la preuve c'est que j'aime les Belges et admire les Polonais, dont les actions sont si belles... Je fais chaque jour des vœux pour leur triomphe, mais ce n'est pas assez des vœux, il leur faudrait des secours réels. Ne fera-t-on rien pour une nation qui a combattu, mêlée avec nos soldats, pendant quinze ans, qui est tombée avec nous et n'a été partagée et asservie d'une manière aussi barbare, que parce que sa cause était liée à la nôtre » ? (16 mai 1831) et un autre jour, parlant de la revue du 29 juillet, où les troupes avaient défilé devant le roi et don Pedro, empereur du Brésil, « en criant : Vive la Pologne ! avec un enthousiasme admirable », il ajoutait : « Ces cris, puissent-ils retentir jusque dans le camp des Russes et le palais de leur empereur ! leur faire sentir que les Polonais ne mourront pas, car ils excitent l'intérêt de tous les hommes qui ont des cœurs généreux ! Oh ! si ce n'était pas si loin ! » 1er août 1831.

questions alors débattues devant l'opinion. Les années 1848 et 1849, en le mettant en face de crises plus graves et qui entraînaient pour lui des devoirs stricts, lui donnèrent occasion d'affirmer ses sentiments d'une manière plus expresse.

Il ne faudrait pas chercher dans ce chapitre certains attraits que notre sujet ne comporte pas. Flandrin n'était nullement un homme d'action, il s'est contenté de faire simplement son devoir, comme garde national d'abord, comme électeur ensuite. Bien qu'il se soit conduit en bon Français, il n'a joué aucun rôle dans les événements auxquels il s'est trouvé mêlé. Est-il besoin de dire qu'il n'a pas sur la politique des vues très originales? Il ne fait pas plus de théorie en cette matière qu'en fait d'art; il juge d'après le bon sens et d'après son cœur. Il n'entre guère dans les calculs des habiles, non plus que dans leurs préventions : en face des violences et des intrigues qui se donnent carrière, il a quelquefois des réflexions d'une candeur qui rappelle celles du Chœur dans les tragédies antiques. Enfin, si l'on cherchait ici ce tour piquant, cette spirituelle malice qui fait le charme de certains mémoires, on serait déçu. Dans ces courtes notes qu'il jette pour lui seul sur son agenda, dans ces bonnes et franches lettres, qu'il adresse à sa famille ou à ses amis, Flandrin n'a aucune prétention littéraire; aux nouvelles qu'il annonce, aux impressions qu'il émet, aux questions qu'il pose, il donne la forme la plus simple.

Nous croyons cependant qu'il vaut la peine de s'arrêter à ces souvenirs, qui complètent la physionomie de Flandrin : sous ses dehors doux et réservés se cachait un cœur très ardent, qui ne battait pas seulement pour l'art et pour le foyer, mais pour toutes les généreuses idées et qui tressail-saillait aux nobles mots de patrie et de liberté.

Peut-être aussi trouvera-t-on ici un autre intérêt. Nous avons en face de nous un homme honnête et de bonne foi,

qui n'est inféodé à aucun parti. S'il a des préférences, il en fait promptement le sacrifice à la volonté de son pays. Il n'applaudit pas à la révolution qui renverse Louis Philippe, mais il n'a aucune horreur de la République, pourvu qu'elle soit modérée et sage ; malgré les désordres qui compromettent le nouveau gouvernement, il reste fidèle à la Constitution et se sépare de presque tous ceux qui pensent comme lui, pour voter en faveur de Cavaignac. Ce vote ne l'empêche pas de constater qu'aussitôt après l'élection du prince Louis, la confiance renaît et le travail reprend. Ainsi, tout en déplorant et même en combattant les diverses révolutions qui se sont succédé, il a suivi son temps sans aveuglement, comme sans révolte ; il a su reconnaître et honorer, sous l'étiquette de tous les régimes, l'image sacrée de sa patrie. Ses différents états d'esprit correspondent assez exactement aux étapes de l'opinion publique en France. Il n'y a qu'une exception : en 1849, lors de l'élection du président, il se trouva du côté de la minorité. Mais ses lettres de cette époque sont caractéristiques, on y voit grandir, au fur et à mesure des événements, ce sentiment de lassitude qui devait être funeste au maintien d'une République trop peu stable.

Pour les premiers mois de 1848, nous n'avons que peu de lettres de Flandrin. Des notes très concises, jetées au jour le jour sur un petit agenda, suppléent dans une certaine mesure à cette lacune. Elles nous montrent l'artiste quittant le pinceau pour le fusil aux appels du tambour et conciliant de son mieux ses devoirs de garde national avec ses travaux. Pour surcroît de préoccupations, sa femme venait de mettre au monde, le 10 février, son troisième enfant, la petite Cécile, et il craignait pour la jeune mère le contrecoup des émotions de la rue.

La journée du 23 février s'était passée au milieu des alarmes. L'émeute s'annonçait imminente. Le soir, on crut



Portrait de Mademoiselle Delessert, 1842.

qui n'est inféodé à aucun parti. S'il a des préférences, il en fait promptement le sacrifice à la volonté de son pays. Il n'applaudit pas à la révolution qui renverse Louis-Philippe, mais il n'a aucune horreur de la République, pourvu qu'elle soit modérée et sage; malgré les désordres qui compromettent le nouveau gouvernement, il reste fidèle à la Constitution et se sépare de presque tous ceux qui pensent comme lui, pour voter en faveur de Cavaignac. Ce qui ne l'empêche pas de constater qu'aussitôt après l'élection du prince Louis, la confiance renaît et le travail reprend. Ainsi, tout en déplorant et même en combattant les diverses révolutions qui se sont succédé, il a suivi son temps sans aveuglement, comme sans révolte; il a su reconnaître et honorer, sous l'étiquette de tous les régimes, l'image sacrée de sa patrie. Ses différents états d'esprit correspondent assez exactement aux étapes de l'opinion publique en France. Il n'y a qu'une exception : en 1848, lors de l'élection du président, il se trouve du côté de la minorité. Mais ses lettres de cette époque sont caractéristiques, on y voit grandir, au fur et à mesure des événements, ce sentiment de lassitude qui devait être funeste au maintien d'une République trop peu établie.

Pour les premiers mois de 1848, nous n'avons que peu de lettres de Flandrin. Des notes très succinctes, jetées au jour le jour sur un petit agenda, suppléent dans une certaine mesure à cette lacune. Elles nous montrent l'artiste quittant le pinceau pour le fusil aux appels du tambour et conciliant de son mieux ses devoirs de garde national avec ses travaux. Pour surcroît de préoccupations, sa femme venait de mettre au monde, le 10 février, son troisième enfant, la petite Cécile, et il craignait pour la jeune mère le contre-coup des émotions de la rue.

La journée du 23 février s'était passée au milieu des alarmes. L'émeute s'annonçait imminente. Le soir, on crut



les troubles apaisés par la démission de Guizot, mais l'échauffourée du ministère des Affaires étrangères fut le signal du déchaînement.

« A minuit moins un quart, affreux tocsin. Tout est changé ! Le matin on se bat de tous côtés, on cherche des armes et on fait irruption chez nous. »

Quelques jours après, avait lieu devant Saint-Germain-des-Prés, sous les fenêtres de Flandrin, la plantation d'un arbre de la liberté. Le curé le bénissait, tandis que les petites filles de l'école des Sœurs défilaient autour, en écorchant *la Marseillaise*.

Flandrin n'avait aucune raison de bouder le nouvel ordre de choses. Il prit part au concours pour la composition d'une grande figure allégorique représentant la République. Ses vœux n'avaient rien que de très constitutionnel. Il note que, dans un déjeuner chez Ingres, on a bu « au bonheur de la patrie. » Voilà un toast bon en tout temps, mais qui sonne bien son époque.

Quelques mois plus tard, au 15 mai, il se félicitait d'avoir contribué à faire respecter la légalité, mise en péril par le parti révolutionnaire.

L'Assemblée nationale avait été envahie et beaucoup de représentants avaient quitté la salle des séances. Raspail, Blanqui, Barbès avaient tenu des discours séditieux. Mais bientôt, avec le concours de la garde nationale, la Chambre s'était ressaisie et avait ordonné l'arrestation de Barbès et de ses complices.

« Je ne sais encore comment finiront tous ces événements, écrit Flandrin à son beau-père, mais pour le moment il me semble que ça n'a pas trop mauvaise tournure. C'est nous qui hier avons eu l'honneur de réintégrer l'Assemblée dans la salle de ses séances. Les représentants y sont rentrés en grand nombre et se sont déclarés en permanence, aux acclamations enthousiastes de la garde nationale, de

la mobile et des troupes. Maintenant voilà quelques hommes démasqués et qu'on ne peut laisser libres qu'en abdiquant soi-même. L'Assemblée nationale connaît donc bien ses ennemis. C'est déjà quelque chose. Moi, je suis rentré à deux heures du matin, Paul y a passé la nuit et y est encore. Nous allons bien à la maison... Ne vous tourmentez pas, soyez sage. Hélas ! c'est le moment de se servir de toute sa philosophie. Du reste, si on sait tirer parti de cette secousse, elle peut être d'un bon effet[1]. »

Mais le parti avancé ne désarmait pas : il allait bientôt montrer ce dont il était capable aux journées de juin. Pendant cette crise terrible, Hippolyte Flandrin et son frère furent occupés avec leur bataillon à la garde du quartier Saint-Germain-des-Prés. Voici quelques fragments de lettres dans lesquelles Mme H. Flandrin renseignait sa mère sur le sort de son mari et de son beau-frère :

Samedi matin, 24 juin 1848.

« Rassure-toi, bonne mère, j'ai encore mon bon Hippolyte et Paul : rendons grâces à Dieu. Ils n'ont pas été sur le théâtre sanglant de l'insurrection, et ont gardé simplement notre quartier, qui a été tranquille. Mais, bien émus, nous avons passé une terrible journée et une terrible nuit, l'oreille au bruit des coups de fusil. J'ai pensé à toi, à vous, à chaque instant. Je me disais : Si ma bonne mère entend ce qui se passe, dans quelle inquiétude elle doit être, ne sachant où sont ses enfants ! Moi, j'avais de temps en temps de leurs nouvelles. Ils ont passé une partie de la nuit à garder la prison de l'Abbaye... »

Samedi soir, neuf heures.

« Le bruit de la fusillade et du canon s'est fait entendre bien distinctement et bien serré jusqu'à deux heures. Les

[1] 16 mai 1848.

insurgés étaient du côté du Panthéon, rue de La Harpe, etc... Enfin à cinq heures, et même avant, nous étions plus rassurés, étant certains que nous avions le dessus.

« Notre rue et les rues environnantes étaient depuis ce matin et sont toujours gardées par la garde nationale. On ne laisse circuler personne. Les sentinelles crient continuellement de fermer les fenêtres et les portes des maisons ; on maltraite les curieux et les curieuses... Ces messieurs sont restés au poste de la prison de l'Abbaye, où ils ont reçu quantité de prisonniers qu'on leur amenait. »

La plupart de ces malheureux étaient de vrais enragés. L'un criait aux soldats : Tuez-moi, tuez-moi ! Un autre disait avec orgueil : Pour ma part j'en ai tué vingt-deux ! Pour tirer sur la troupe, il s'était embusqué, à une fenêtre, derrière une femme et un petit enfant.

25 juin 1848.

« Ce matin, on entendait encore les décharges de coups de fusil et le canon du faubourg Saint-Antoine, ce qui a duré jusqu'à six ou sept heures du soir, il me semble. Mme Baltard a passé la journée avec moi à faire de la charpie, pendant que nos messieurs gardaient la prison de l'Abbaye. A six heures, ils sont rentrés dîner, venant de conduire des prisonniers à un autre poste et ayant parcouru le malheureux quartier Saint-Jacques, qui offre, à ce qu'il paraît, un spectacle bien triste, mais qui est maintenant tranquille... Mon pauvre Hippolyte a été témoin de choses bien affligeantes, car elles prouvent qu'il y a des hommes bien barbares... »

26 juin, lundi, dix heures du soir.

« On amène toujours à la prison un grand nombre de prisonniers et on les conduit ensuite dans d'autres endroits. Nos messieurs sont de ces expéditions-là, qui ne sont pas

agréables. Ils ont fait aussi des patrouilles et j'espérais les avoir cette nuit. Mais pas du tout : ils ont été *pincés* pour passer toute la nuit à la caserne de la rue de Tournon, au milieu des prisonniers et n'ont pu prendre qu'un quart d'heure pour venir dîner. Je n'aime pas les savoir en telle compagnie. La journée a été plus calme, nous n'avons pas eu de ces fausses alertes comme hier et avant-hier et ce soir on assure que tout est fini. On est maître partout. »

La République paraissait sauvée : elle était dès lors condamnée sans appel dans l'esprit de la plupart des gens, qui la rendaient responsable des utopies socialistes et des violences de l'émeute. Ils étaient de moins en moins nombreux ceux qui restaient fidèlement attachés à la Constitution et qui savaient réunir dans leur cœur ces deux sentiments, si difficiles à concilier, l'amour de l'ordre et celui de la liberté. H. Flandrin appartenait à ce petit groupe sincèrement rallié à la République.

Il repoussait de toutes ses forces la démagogie. Il ne pouvait souffrir en particulier les entrepreneurs de manifestations révolutionnaires, les commis-voyageurs en insurrection, qui s'en vont déclamer de ville en ville et grossir de leurs dupes l'armée de l'émeute. Voici en quels termes il parle des organisateurs d'un « banquet », qu'il avait vus à l'œuvre à Nîmes, dès les premiers jours de son arrivée.

« Ici tout est habituellement très calme. Mais aujourd'hui les rouges, au nombre d'une trentaine, ayant, à force de mentir, entraîné quelques centaines de gens des environs, ont fait un de ces fameux banquets. Garde nationale sur pied, troupes consignées, postes doublés, population en émoi, rien n'y manquait : ils ont fait leurs frais. Mais cependant le soir, le préfet (ancien officier d'artillerie, homme très distingué, à ce qu'on dit), a coupé court à leurs manifestations et leur a interdit la promenade aux flambeaux, en faisant charger les armes (de la troupe). Le tour

est fait : ils vont aller dix lieues plus loin faire la même chose[1]. »

Cependant un grand événement se préparait : l'élection du président de la République par le suffrage universel. La campagne était ouverte : naturellement, c'était un débordement de brochures, de discours et d'intrigues. La droiture de Flandrin était quelquefois scandalisée par l'emploi de certains procédés peu chevaleresques. Il les déplorait surtout, lorsqu'il les rencontrait du côté où le portaient ses sympathies.

« Je viens de recevoir tout à l'heure une chose qui m'a fait de la peine : c'est un ballot arrivé par la poste franc de port, contenant soixante-cinq biographies hyperboliques du général Cavaignac et cent ou cent vingt ignobles pamphlets contre Louis Bonaparte et Girardin. Hélas ! bonne foi, honnêteté, où êtes-vous ? Pour moi, de semblables manœuvres me révoltent, et, si M. de Lamartine avait quelque chance, je crois que je lui donnerais ma voix[2]. »

Mais Flandrin sent bien qu'il est inutile de voter pour le grand poète. Alors qui choisir ? Comment éclairer sa conscience d'électeur ? C'est une difficulté dont la plupart des gens ne se doutent guère. Lui, il se défie de sa propre opinion, il se plaint d'être mal informé ; il implore le secours d'en haut : « Que Dieu nous fasse voir juste et nous mette du bon côté ! » Et puis il se décide.

« Nous voilà bien près des élections et je suis, ainsi que Paul, assez inquiet de ce que nous devons faire. Privés des conseils de nos amis ou de ceux qui, s'occupant plus que nous des affaires et des hommes qui les conduisent, peuvent mieux les juger, nous sommes fort embarrassés. Néanmoins nous nous disposons à voter pour le général Cavaignac, parce que l'Assemblée nationale semble le porter et que,

[1] 29 octobre 1848.
[2] 3 décembre.

jusqu'à ce que son mandat soit expiré, je veux la considérer comme l'expression du pays[1]. »

Quelques jours après, il écrivait :

« Nous avons voté pour Cavaignac, afin de ne pas aller à une nouvelle révolution, qui en enfanterait bien d'autres[2]. »

Les résultats de l'élection ne furent connus que peu à peu. La ville de Nîmes avait donné 7.000 voix à Napoléon, 1.500 à Ledru-Rollin et 13 ou 1.400 à Cavaignac. Mais dans l'ensemble du département, c'était Ledru-Rollin, qui, disait-on, avait la majorité.

Flandrin, en espérant que ces résultats seraient corrigés par d'autres, s'inclinait par avance, respectueux et confiant, devant la décision du pays.

« Je dis : Vive la Constitution ! et je me soumets avec la plus entière bonne foi à ce qu'amènera le suffrage universel, seule base possible aujourd'hui d'un édifice politique. Puis je dis comme toi : Dieu protège la France ! et j'espère[3]. »

L'élection de Louis-Napoléon Bonaparte par sept millions de suffrages contre deux millions répartis entre ses divers compétiteurs, montra que la France d'alors était prête à sacrifier sa liberté au souci de sa tranquillité. Flandrin, qui n'avait pas contribué à cet événement, constate cependant qu'il semble rassurer l'opinion et se félicite de voir renaître la confiance.

« Quant aux affaires en général, on dit qu'elles reprennent et que les grands travaux recommencent. Aujourd'hui on me disait qu'aux mines de la Grand'Combe et dans ses hauts-fourneaux cinq à six mille travailleurs sont rentrés ces jours-ci. A Lyon, à ce qu'on dit, c'est admirable. Tant mieux, vive le travail ![4] »

[1] 3 décembre 1848.

[2] 13 décembre.

[3] Lettre à Baltard, 15 décembre.

[4] Fin décembre.

Le besoin d'en finir avec les troubles de la rue pour travailler en paix, le désenchantement du beau rêve de la liberté et de la fraternité, le dégoût des stériles agitations de la politique, telles étaient les tendances qui prévalaient dans le pays. Elles se marquent d'une manière significative dans la correspondance de Flandrin.

Après la journée du 29 janvier 1849, dans laquelle, à propos de la loi sur les clubs, un désaccord criant s'était produit entre le gouvernement et l'Assemblée, il marquait ainsi son impatience :

« Dans quel dédale sommes-nous plongés, mon Dieu ! et quand reverrons-nous un calme un peu durable ? Si nous le voyons renaître un jour, j'en donnerai certainement tout le mérite à Dieu, car vraiment je crois qu'à aucune autre époque les hommes ne se sont montrés si impuissants. Si le ministère tombe devant le dernier vote sur les clubs, où ira-t-on chercher pour le remplacer ? Oh ! que j'aime bien mieux porter les regards sur ce beau ciel, sentir ce doux soleil, enfin admirer toute la nature, qui, elle, est si soumise aux lois que Dieu lui a données et dont la contemplation fait de plus en plus chérir l'ordre et la paix [1] ! »

A son retour de Nîmes, il passe à Lyon. On était à la veille des élections législatives, en pleine fièvre politique.

« Notre ville, venant de Nîmes, m'a paru superbe le soir avec ses longs quais et ses multitudes de lumières ; mais le lendemain, en la comparant à la tranquillité de Nîmes, je l'ai trouvée bien agitée et remplie de gens à sombre physionomie, qui semblaient vouloir me dévorer à cause de mon malheureux ruban rouge. Les affiches des différents comités électoraux, les appels de toutes sortes, les diffamations, les calomnies couvrent les murailles ; enfin l'ardeur est

[1] 31 janvier 1849.

extrême, mais surtout de la part des socialistes, qui travaillent l'armée à un tel point qu'on a été obligé de changer l'énorme garnison de Lyon. Par quel guignon a-t-il fallu que cette déplorable affaire de Rome vienne tomber au milieu de tout cela et remettre tout en question? Hélas! où est la paix maintenant? J'avoue qu'en considérant tout cela, les hommes me font horreur et pitié à la fois[1]. »

Hippolyte Flandrin aurait voulu voir tous les hommes d'ordre s'unir et former faisceau contre les révolutionnaires. Au parti des ennemis de la société, il aurait voulu opposer le parti de tous les honnêtes gens. Mais cette alliance, qui lui paraissait si simple, ne se réalisait guère dans la pratique. Aussi les résultats de la bataille étaient-ils tout à l'avantage des socialistes, qui observaient une extraordinaire discipline.

Tout d'abord on ne connut que les succès de ces derniers, qui produisirent « une sorte de terreur[2]. »

« Je n'ai que de tristes nouvelles à te donner d'ici, écrivait-il à son frère Paul. Les élections sont rouges à une immense majorité... Aussi il faut voir la consternation de leurs adversaires, qui, hélas! méritent bien un peu leur sort par leur sotte confiance avant la lutte, leur manque de conduite et d'ensemble dans les opérations et enfin la terreur qu'ils affichent[3]. »

« Hier soir, sur la place de l'Hôtel-de-Ville, j'ai été témoin de la proclamation des élus du département : c'est la liste rouge complète. J'ai admiré comment ces hommes savent discipliner le peuple : ils lui ont ordonné le calme et à la proclamation de leurs députés ils n'ont fait que crier *Bravo!* et *Vive la Ligne!* « sachant bien que les modérés ne demandent qu'un prétexte pour les mitrailler en masse », c'est

[1] 13 mai 1849.
[2] 24 mai.
[3] 17 mai.

ce que leurs journaux évangéliques leur répètent tous les matins[1]. »

Quelques semaines plus tard, après une élection, il écrivait dans le même sens, mais avec plus de précision dans la récrimination : « Ce sont encore les rouges qui l'emportent, car ceux-là savent obéir à un mot d'ordre, tandis que les modérés ont vu leurs efforts paralysés par l'entêtement des légitimistes, qui ont tenu à présenter un candidat à part sous prétexte de se compter. Que Dieu leur pardonne ! mais tout le monde ne leur pardonne pas[2]. »

Flandrin était à Lyon, quand éclata la sanglante émeute du 15 juin 1849. La grande cité lyonnaise a été trop souvent le théâtre de semblables fureurs. L'artiste, qui, lors de l'insurrection de 1831, ne s'était pas défendu d'une sympathie pleine de pitié pour les ouvriers opprimés et trompés[3], se montra en 1849 plus sévère pour les révoltés. Cette nouvelle édition de la guerre civile acheva dans son âme l'évolution que nous avons vue s'y dessiner.

Dès le début de l'Assemblée législative, Ledru-Rollin avait déposé un acte d'accusation contre le président, pour avoir fait la guerre à la République Romaine au mépris de la Constitution et des droits de l'Assemblée. Une manifestation

[1] 19 mai 1849.

[2] 9 juillet.

[3] « Ta lettre, écrivait-il alors à son frère Auguste, dans laquelle tu me racontes les malheureuses journées de Lyon, m'a fait une peine horrible, tous ces détails sont déchirants. Puis les dangers que tu as courus dans ce pénible service, — (Auguste Flandrin faisait partie de la garde nationale), — oh ! tout cela m'a fait un mal ! Si tu savais ici comment les journaux du ministère racontaient ça !... Le mal vient de loin et ce n'est ni la faute des fabricants, ni celle des ouvriers, et, malgré les actions affreuses dont tu m'as parlé et que je suis loin de vouloir justifier, ce peuple n'a pas été aussi barbare qu'ils le disaient, et, passé quelques actes de vengeance, la dévastation s'est arrêtée. Je suis bien sûr que toi qui t'es battu contre eux, qui n'as échappé qu'avec peine à leurs balles, tu avoueras qu'on pouvait s'attendre à des excès plus grands de la part d'un peuple en fureur, qui a vu peu à peu réduire son salaire jusqu'à ne plus pouvoir suffire à ses besoins, qui s'est vu méprisé enfin et qui, après un combat, se trouve le maître... » (15 janvier 1832).

organisée dans ce sens avait été promptement réprimée à Paris, tandis qu'à Lyon il se produisit un grave soulèvement.

Le 14 juin, on avait fait courir à Lyon le bruit que Ledru-Rollin était maître à Paris et que le président et les ministres étaient arrêtés et prisonniers à Vincennes. A cette nouvelle, naturellement, les esprits s'échauffèrent, les ouvriers descendirent de la Croix-Rousse et la nuit se passa en manifestations bruyantes. Le lendemain le conflit se produisit entre le peuple et la troupe.

La mère de Flandrin, âgée de quatre-vingts ans, était sortie de chez elle malgré les menaces d'émeute, pour rendre visite à une de ses cousines malade. Tout d'un coup les feux de peloton éclatent à la Croix-Rousse, le canon gronde, Flandrin se précipite à la poursuite de sa mère qu'il a le bonheur de retrouver et qu'il ramène en toute hâte chez elle, toute tremblante. La maison où elle habitait, rue des Bouchers, était assez près du lieu où l'on se battait pour qu'une balle vînt en frapper le mur et qu'une femme fût blessée dans une maison voisine.

L'horreur inspirée à Flandrin par cette sanglante journée se traduit de deux manières dans sa correspondance. D'abord il accuse vivement la crédulité aveugle du peuple vis-à-vis de ses meneurs.

« La veille, pour engager l'action, on lui a fabriqué de fausses nouvelles : c'est reconnu. Pendant le combat, les chefs en font circuler de nouvelles tout aussi fausses : il le reconnaît encore ; mais rien ne le désabuse et il leur accorde toujours la même sotte et stupide confiance. Aux armes ! c'est toujours le premier cri, comme si les institutions et les libertés que nous avons ne nous donnaient pas d'autres moyens de faire prévaloir nos volontés[1]. »

[1] 16 juin 1849.

Par contre il témoigne franchement sa sympathie et sa reconnaissance pour l'armée, qui a si vaillamment rétabli l'ordre. Il raconte avec émotion la conduite de ces braves du 2e légers qui, après avoir pactisé avec l'émeute, se sont ressaisis grâce à leurs officiers et ont sollicité l'honneur de marcher les premiers. Il loue les mesures prises par le général Gémeau. Il ne se contente pas de paroles, il souscrit pour les soldats blessés et pour les familles de ceux qui sont morts.

« Le pays doit beaucoup aux hommes qui savent ainsi se compromettre et se sacrifier pour lui... Je viens de porter mon offrande : il est bien juste que nous nous montrions reconnaissants du dévouement, lorsque les autres font tant de frais pour séduire et corrompre[1]. »

Enfin, ce qui est surtout un signe des temps, c'est la satisfaction avec laquelle Flandrin salue le retour de la sécurité.

« Nous sommes en état de siège, par conséquent ont disparu les mines effrayantes qui remplissaient la ville. Les voilà dans leur trou jusqu'à nouvel ordre[2]. »

Quelques jours plus tard, il ajoutait cette note humoristique :

« Le calme est admirable à Lyon et sous l'exécrable tyrannie de l'état de siège, on se sent comme le poisson dans l'eau[3]. »

Ces paroles ne reflètent que trop les sentiments de la génération d'alors, lassée de guerre civile. Évidemment l'Empire n'était pas loin. On s'étonne qu'il n'ait été proclamé que trois ans plus tard. Flandrin avait perdu la foi en la République. Sans doute il restait toujours respectueux de cette Constitution, qui allait être bientôt déchirée ; mais

[1] 19 juin 1849.
[2] 21 juin.
[3] 9 juillet.

les événements l'avaient peu à peu détaché d'un régime pour lequel, au début, il n'avait montré aucune antipathie.

Lorsque le 2 décembre arrivera, nous trouverons chez lui des paroles émues, émanant d'un cœur qui ne peut assister sans frémir à l'effusion du sang, mais pas un seul mot de réprobation pour les auteurs du coup d'État.

CHAPITRE XII

SAINT-VINCENT-DE-PAUL 1849-1853

La décoration de l'église Saint-Vincent-de-Paul, nous avons eu déjà l'occasion de le rappeler [1], fut proposée à plusieurs artistes avant H. Flandrin.

Paul Delaroche l'avait d'abord acceptée, mais l'église, bâtie par Hittorff avec un soin minutieux dans le style byzantin, n'était pas encore terminée et les travaux de peinture ne devaient commencer que plus tard [2].

En 1847, Paul Delaroche ayant donné sa démission, l'œuvre fut confiée à Ingres, qui, après l'avoir acceptée, y renonça.

On s'adressa alors une première fois à Flandrin, mais celui-ci, par égard pour son maître, comme nous l'avons vu, déclina l'offre à son tour. Après tant de vicissitudes, on pouvait croire le sort de Saint-Vincent-de-Paul fixé, lorsque Picot, membre de l'Institut, en eut assumé les travaux.

Quelques mois s'écoulent, la révolution de 1848 installe Armand Marast dans les fonctions de maire de Paris. Le nouveau maire, qui s'intéresse aux arts, vient rendre visite à Flandrin, alors encore occupé aux peintures de Saint-

[1] Voy. chapitre VIII, p. 148.

[2] En 1838, Paul Delaroche, de passage à Rome, avait offert à Paul Flandrin de le prendre parmi ses aides.

Germain-des-Prés. Dès le premier coup d'œil, il est ravi. « Voilà qui est un peu soigné ! » s'écrie-t-il familièrement, puis, avec emphase : « Il faut que la République récompense M. Flandrin par une commande plus importante et qu'elle lui confie la décoration de Saint-Vincent-de-Paul. » C'était le dessaisissement de l'infortuné Picot. Flandrin protestait ; Armand Marast répond que la République n'est pas tenue de se conformer aux décisions du gouvernement précédent. Tout ce que l'artiste obtint, ce fut qu'on partageât les travaux entre son confrère et lui [1]. Il alla donc trouver Picot, démarche peu agréable pour l'un comme pour l'autre. Picot avait une longue carrière derrière lui, il était de l'Institut. Flandrin lui laissa choisir la partie qu'il préférait décorer. C'est ainsi que Picot se réserva le chœur et que la nef resta à Flandrin.

Au premier abord, les parts semblent égales. L'architecte a ménagé, entre les deux colonnades superposées qui forment la nef de son église, une large frise qui appelle la peinture ; l'emplacement est unique à Paris. Et cependant il y a des réserves à faire. Quoi qu'on puisse dire, toute peinture qui occupe dans une église une position latérale, est quelque peu sacrifiée. Le touriste, sans doute, en visitant l'édifice, regarde aussi volontiers à droite, à gauche, dans un coin même, qu'en face de lui. Mais le fidèle, pour qui apparemment l'église est construite, et qui y vient pour

[1] Vitet ignorait ce point, quand il critiquait si vivement le partage des travaux entre deux artistes si différents.

« De qui donc est venue cette belle invention de les avoir unis ? A-t-on voulu faire un contraste, une antithèse ? ou bien s'est-on flatté de satisfaire un peu tous les goûts ? Si du moins de ces deux peintures l'une était franchement mauvaise, le remède serait aisé : on gratterait soit la nef, soit l'abside et l'harmonie se rétablirait ; mais, comme à très bon droit chacun a ses défenseurs, comme il y aurait vandalisme et barbarie à nous priver de M. Flandrin, comme on se révolterait avec raison qu'on effaçât M. Picot, il faut les respecter tous les deux, et voilà pour l'éternité, ou du moins pour tout le temps que vivra cette église, entre deux œuvres antipathiques un indissoluble mariage ! » L. Vitet. *Revue des Deux-Mondes* 1er décembre 1853.

prier, pour suivre les offices, se trouve toujours, à moins de distraction, tourné du même côté et ce sont les peintures situées au-dessus de l'autel qui s'offrent à lui. S'il est assis dans la nef, comment peut-il voir les compositions qui se déroulent au-dessus de sa tête? Il a beau lever les yeux, les sujets lui apparaissent sous un angle beaucoup trop aigu. Il ne les apercevra que des bas côtés.

Autre inconvénient : le jour versé par les baies de la galerie supérieure éblouit les yeux. Comment regarder un tableau au-dessus duquel s'ouvre une fenêtre? Mais, dira-t-on, la frise de droite est éclairée par la lumière qui vient de gauche, et réciproquement. Oui, mais entre cette lumière et les peintures, s'interpose une rangée de colonnes, dont chacune projette son ombre sur la frise opposée.

Ces défectuosités trop réelles, vivement relevées dès le début par plusieurs critiques [1], sont plus ou moins ressenties de tous ceux qui voudraient jouir pleinement de l'œuvre de Flandrin à Saint-Vincent-de-Paul. On ignore généralement qu'il y a un moyen de bien la voir : il suffit de monter aux tribunes. Mais on ne fait pas des peintures dans une église pour les spectateurs des tribunes, et tous ceux à qui le talent de Flandrin est cher, ne peuvent s'empêcher de jeter un œil d'envie sur l'abside décorée par Picot, ou sur les larges panneaux qui se présentent à si bonne hauteur dans la chapelle de la sainte Vierge, et qui étaient réservés au pinceau privilégié de M. Bouguereau.

Mais comment Flandrin allait-il remplir cette longue bande de muraille, qui, avec une largeur de 2 ^{m}. 70, s'étend de chaque côté sur une longueur de 39 mètres? [2] Si l'on ajoute aux deux surfaces latérales celle du fond de l'église, cela fait un ruban de près de 95 mètres.

[1] L. Vitet, *Revue des Deux-Mondes,* 1er décembre 1853 et A. de Calonne, *Revue contemporaine*, 31 janvier 1854.

[2] 42 mètres, si l'on compte la partie voisine du chœur.

Découper cet espace en un certain nombre de panneaux et y introduire des scènes détachées, c'était un procédé banal et vulgaire. Le parti original était de déployer sur cette vaste étendue une procession de personnages. L'idée devait s'en présenter à Flandrin d'autant plus naturellement, qu'il l'avait déjà réalisée à Saint-Paul de Nîmes, où il avait fait figurer sur les murs latéraux un chœur de vierges et un chœur de martyrs. Mais il s'agissait de donner au thème primitif incomparablement plus d'ampleur. A Saint-Paul de Nîmes chaque chœur renferme dix ou douze figures. A Saint-Vincent-de-Paul on pourrait en compter environ quatre-vingts de chaque côté, long et imposant défilé, céleste revue, qu'un critique inspiré [1] appela « les Panathénées chrétiennes. »

C'est la traduction par le pinceau des litanies des saints : c'est le commentaire plastique de ces mots de l'Apocalypse : « Je vis ensuite une grande multitude que personne ne pouvait compter, de toute nation, de toute tribu, de tout peuple et de toute langue, debout devant le trône et devant l'Agneau... »

Au fond de l'église, sur la voûte même de l'abside, se voit un Christ colossal, assis et bénissant. Des anges l'entourent; à ses pieds, le patron de la basilique, saint Vincent de Paul, à genoux, présente quelques-uns des pauvres enfants qu'il a recueillis. Sur les côtés se tiennent les prophètes qui ont annoncé le règne du Messie. Au-dessous de cette grande composition, se déroule une série de scènes représentant les sept sacrements. Toute cette partie de la décoration est l'œuvre de Picot. Malgré les différences de style et même de conception qui la séparent de celle de Flandrin, il y a cependant entre elles un lien étroit, car les deux processions de saints personnages qui couvrent les

[1] Théophile Gautier. (*Moniteur*, 17 octobre 1856.) Le mot fut repris par Beulé dans l'éloge académique de Flandrin.

Les Vierges martyres.

(Frise de l'église Saint-Vincent-de-Paul, 1851.)

[illegible] et y introduire des [illegible] haut et [illegible]. Le [illegible] cette voûte [illegible] une procession [illegible] devait [illegible] présenter à Flandrin [illegible] ment, qu'il l'avait déjà [illegible] il avait fait figurer sur [illegible] vierges et un chœur de [illegible]. Mais il s'[illegible] au thème primitif [illegible]ment plus d'ampleur. A Saint-Paul de Nîmes chaque chœur renferme dix ou [illegible] figures. A Saint-Vincent-de-Paul on pourrait en compter environ quatre-vingts de chaque côté, long et imposant défilé, céleste revue, qu'un critique inspiré[1] appela « les Panathénées chrétiennes. »

C'est la traduction par le pinceau des litanies des saints, c'est le commentaire [illegible] mots de l'Apocalypse : « Je vis [illegible] pouvait compter, de toute nation, de toute tribu, de tout peuple et de toute langue, debout devant le trône et devant l'Agneau... »

Au fond de l'église, sur la [illegible], se voit un Christ [illegible]. [illegible] tourent, à ses pieds, le patron de la basilique, saint Vincent de Paul, à genoux, présente quelques-uns des pauvres enfants qu'il a recueillis. Sur les côtés se tiennent les prophètes qui ont annoncé le règne du Messie. Au-dessous de cette grande composition, se déroule une série de scènes représentant les sept sacrements. Toute cette partie de la décoration est l'œuvre de [illegible]. Malgré les différences de style et même de conception qui la séparent de celle de Flandrin, il y a cependant entre elles un lien étroit [illegible] deux processions de saints personnages qui [illegible]

[1] Théophile Gautier. (*Moniteur*, [illegible] 1856.) Le mot fut repris [illegible] dans l'éloge académique de Flandrin.



frises de la nef se dirigent vers le trône de Dieu qui se dresse sur les parois du chœur. Les prophètes de là-bas forment comme l'avant-garde de l'armée des élus représentés ici.

Restait à trouver un sujet qui rentrât dans ce plan général pour la partie de la frise située à l'entrée de la nef, au-dessous du buffet d'orgue. Flandrin ne pouvait, semble-t-il, faire un plus heureux choix que celui de la prédication de saint Pierre et de saint Paul. La parole évangélique n'est elle pas le signal de ce grand mouvement qui pousse les générations humaines vers le Christ?

Quand un artiste, au lieu de représenter tel fait particulier, entreprend de rappeler à la fois une série d'événements, une étape de l'histoire, il est forcé de recourir à ces procédés d'abréviation et de simplification, qui constituent une sorte d'algèbre de la peinture et qu'on appelle le symbolisme. En pareil cas, une figure incarne tout un peuple, un geste toute une vie, comme dans notre vieux théâtre du moyen âge, un arbre, au besoin une branche, tenait lieu d'une forêt et une simple porte d'une ville entière. Ce n'est pas le lieu de discuter les avantages ou les inconvénients de pareilles conventions. Qu'il nous suffise de dire que ce symbolisme est de tradition dans l'art religieux. Il s'est imposé à Flandrin plus qu'ailleurs dans la décoration de Saint-Vincent-de-Paul.

Voici par exemple la prédication de saint Pierre et de saint Paul. Les deux apôtres sont au centre, tournés chacun d'un côté opposé, le premier étendant le bras avec l'autorité d'un homme qui commande, le second élevant les mains comme un orateur, emporté lui-même par l'enthousiasme qu'il communique aux autres. Devant chacun des deux apôtres sont groupées différentes figures d'une large signification. Ces deux femmes agenouillées, au premier rang à droite, rappellent le concours zélé que prêtèrent à la

prédication apostolique plusieurs femmes d'élite. Derrière elles la Synagogue nous apparaît sous la forme d'un grand prêtre, la Philosophie grecque sous les traits d'un jeune homme au profil élégant, au regard rêveur, disciple sans doute de l'école d'Alexandrie. Puis c'est un Persan, un Arménien, un Arabe, un Ethiopien. Tels sont ceux qui écoutent la parole de saint Paul.

De l'autre côté nous voyons une famille plébéienne agenouillée devant saint Pierre, ou plutôt devant le Dieu qu'il annonce. Puis les fiers vexillaires des légions, coiffés du mufle des bêtes féroces dont la fourrure recouvre leurs épaules et inclinant devant la majesté de l'Évangile les emblêmes orgueilleux de Rome. Derrière eux se tiennent leurs ennemis, les peuples du Nord, comme eux subjugués par la religion nouvelle. Les voilà avec leurs mines farouches, leurs costumes étranges, et, auprès d'eux, leurs compagnes, dont la voix les excitait au combat et qui prenaient part à tous leurs dangers [1].

Mais le symbolisme risque de faire dégénérer un tableau en une série de signes abstraits et le dessin en une sorte d'écriture. Pour échapper à ce danger, Flandrin s'est efforcé de doter ses figures de toute la beauté désirable non seulement pour les yeux, mais surtout pour l'âme. Il a voulu,

[1] S'il nous est permis ici de faire place à une citation classique, nous ne pouvons, en décrivant cette scène, nous empêcher de nous rappeler le passage où Virgile nous montre en raccourci une foule de peuples divers parmi les ciselures qui ornent le bouclier d'Énée. Il s'agit des nations vaincues par Auguste et qui viennent rehausser l'éclat de son triomphe.

« Auguste, assis sur le seuil du blanc sanctuaire de Phébus, reçoit les présents des peuples et les suspend aux portes magnifiques. Vers lui s'avancent en longue file les nations vaincues, autant que par leur langue différant par l'aspect de leur costume et de leurs armes : ici la race des nomades, les Africains aux longues robes, là le peuple des Lélèges, les Cariens, les Gélons armés de flèches étaient représentés par Vulcain. Puis l'Euphrate apaisant ses ondes, les Morins à l'extrémité du monde, le Rhin à la double corne, les Dahes indomptés et l'Araxe indigné du pont jeté sur ses eaux. » (Enéide VIII, 720).

N'est-ce pas, chez le grand poète comme chez le peintre, l'observation de a même loi, le même effort pour caractériser d'un trait tout un ensemble ?

sous une forme aussi parfaite que possible, enfermer la plus grande éloquence de sentiments.

Que l'on remarque à ce point de vue cette noble figure du philosophe grec, qui semble détachée d'un bas relief antique, ou ces femmes germaines, si gracieuses dans leur agreste simplicité; que l'on étudie le groupe si touchant de la famille romaine, ou ce prêtre juif en extase à l'apparition d'une lumière nouvelle, tandis que, debout auprès de lui, sa femme l'enveloppe d'un regard ému. Cette alliance du sentiment artistique et de la pensée chrétienne se retrouve partout dans la décoration de Saint-Vincent-de-Paul.

Flandrin avait pris le parti de dérouler de chaque côté de la nef une longue procession de saints et de saintes. Si cependant les figurants de ce cortège grandiose s'étaient succédé sans interruption, cette continuité eût été pénible pour l'œil, qui n'en aurait pu embrasser d'un seul coup la suite entière. Pour ménager des repos à la vue, l'artiste a groupé ses différents personnages en plusieurs chœurs, division, qui, sans briser l'unité du sujet, y introduit un élément indispensable de variété.

Il semble que l'artiste aurait pu, dans ses groupements, suivre l'ordre chronologique. Il nous aurait montré, dans un pittoresque résumé, les époques successives de l'histoire de l'Église : par exemple, les premiers disciples aux temps apostoliques, puis les chrétiens des Catacombes, ensuite le grand siècle de Constantin, etc. A la fin, après avoir retracé les gloires chrétiennes du XVII[e] siècle, il aurait pu faire une place aux illustrations de l'Église contemporaine. C'eût été un cours d'histoire en dix ou douze chapitres.

Il ne l'a pas fait. Ne s'était-il pas proposé de ne glorifier que les saints, et le plan que nous venons d'indiquer ne l'aurait-il pas obligé ou à d'étranges omissions, ou à l'intrusion dans les rangs des bienheureux de plus d'un personnage qui n'est pas canonisé, car, depuis Origène

jusqu'à Lamennais, l'histoire de l'Église ne peut se séparer de celle des hérésies?

Il a donc adopté la division tout ecclésiastique qui distingue, parmi les saints, les martyrs et les confesseurs, les docteurs, les pontifes, etc. Il a même respecté le principe de la séparation des saints et des saintes[1], souvenir des sévères habitudes de la primitive Église. Restait à lutter par l'invention des détails contre l'uniformité de tous ces personnages, confondus dans un même sentiment d'adoration et d'émotion religieuse. C'est le triomphe de l'artiste d'avoir, dans l'unité de l'ensemble et dans l'harmonie de chaque groupe, marqué chacun d'un signe individuel, toujours noble, souvent touchant.

Six chœurs s'avancent de chaque côté.

En tête, à droite, marchent les apôtres, graves et majestueux avec leurs longues barbes et la beauté un peu inculte qui convient aux rudes pêcheurs de Galilée. En dehors des clés de saint Pierre et de l'épée de saint Paul, peu de signes extérieurs permettent de les distinguer. Mais une figure tranche sur toutes les autres par sa jeunesse et par sa grâce, c'est celle de saint Jean, le disciple bien-aimé, qui a déjà si heureusement inspiré le pinceau de Flandrin. Sur son épaule on voit la main de son frère, Jacques le Majeur : les deux frères s'en vont ainsi, appuyés l'un sur l'autre, souvenir discret de l'amitié qui unissait Hippolyte et Paul : Flandrin peignait avec toute son âme et faisait entrer dans son œuvre, avec les ressources de son talent, les préoccupations et les souvenirs de son cœur. Ce saint Pierre aux traits si personnels est un portrait très ressemblant du peintre Alexandre Desgoffe, ami de l'artiste.

Le second chœur, celui des martyrs, offre plus de variété. Un jeune homme, dont la grâce pure fait penser à saint

[1] Comme à Nîmes. Voy. chapitre X, p. 183.

Jean, ouvre la marche, l'encensoir du diacre à la main. C'est saint Étienne, le premier martyr, tenant encore les pierres dont il fut lapidé. Son visage est illuminé, comme au moment de sa mort, quand il s'écriait : « Je vois les cieux ouverts. » Derrière lui un groupe de pontifes vénérables, saint Denis, saint Polycarpe, saint Pothin, etc. ; celui-ci le front dénudé, le dos courbé, le bras appuyé sur un bâton : à côté de cette ruine du temps apparaît, tout petit, le jeune saint Cyr, martyrisé dès l'âge le plus tendre : les bourreaux n'ont épargné ni la vieillesse ni l'enfance. Puis un groupe de guerriers, saint Georges, saint Longin, saint Exupère, saint Maurice, saint Victor, saint Sébastien, dont l'appareil martial rompt heureusement la ligne. Saint Georges a la beauté d'un Achille chrétien, mais au lieu d'épée, sa main tient une palme et la croix orne son bouclier. Enfin un géant, saint Christophe, se courbe écrasé, suivant la légende, sous le poids de l'enfant Jésus, et la silhouette du colosse agenouillé termine d'une manière pittoresque le chœur des martyrs.

Celui des docteurs, qui vient en troisième lieu, ne semblait pas offrir au peintre d'aussi grandes ressources, c'est cependant un des plus heureux. Saint Basile et saint Grégoire de Nazianze, les deux amis, saint Ambroise et saint Augustin, dont l'un convertit l'autre, sont rapprochés en groupes sympathiques. Les Pères de l'Église grecque sont vêtus avec une richesse qui est sans doute une image de leur brillante éloquence. Mais au milieu d'eux, comme pour faire reproche à leurs parures, se montre un homme à l'air farouche, les bras nus, la barbe inculte. Le lion qui l'accompagne, nous aide à le reconnaître : cet homme est le fougueux dalmate, l'austère saint Jérôme. Les saints qui complètent le chœur appartiennent à d'autres époques, les grands papes saint Grégoire et saint Léon, les illustres docteurs saint Thomas d'Aquin et saint Bonaventure.

L'artiste a pris la liberté de donner à saint Léon la taille et les traits d'Ingres. Pareil hommage n'était pas sans raison : Ingres était bien, dans toute la dignité du mot, un pontife.

Les saints évêques forment le quatrième chœur. Cette phalange crossée, mitrée, dorée, brille au milieu des autres. Elle renferme des gloires populaires comme celles de saint Martin, de saint Rémy, de saint Éloi, de saint Nicolas. Auprès de ce dernier se dressent, sortant de la cuve, les trois petits enfants qu'il a sauvés. Cette jolie légende, si souvent défigurée par la gaucherie des imagiers, reprend ici sa poésie. L'œil s'arrête avec complaisance sur les sympathiques figures de saint Charles Borromée et de saint François de Sales.

Les deux derniers chœurs du côté droit sont consacrés au groupe le plus nombreux, celui des confesseurs. Là nous voyons rapprochés, non sans intention, les grands et les petits, rois, voire même empereurs et pauvres gens, moines et laïques.

Le premier de ces chœurs, en tête duquel marche saint Joseph, humble artisan, est dominé par l'imposante figure de Charlemagne, que l'artiste, comme les écoliers, a voulu fêter, prenant un visible plaisir à faire resplendir sa couronne, son épée et ses insignes impériaux au milieu des frocs qui l'entourent. On remarquera certaines figures jeunes et charmantes, celle de saint Cloud dépouillant le manteau royal et apparaissant revêtu de l'habit monastique. Sa tête inclinée et mélancolique accuse la destinée des fils de Clodomir. Plus loin, portant la palette, saint Lazare, le moine peintre, contemplant dans sa rêverie, comme un autre fra Angelico, la vision ineffable qu'il va retracer sur la toile.

Dans le dernier chœur on notera, avec la noble et pieuse image de saint Louis, celles de saint Antoine de Padoue et

de saint Roch. Le premier porte dans ses bras l'Enfant Divin qui le caresse, le second se distingue sans peine : rien ne manque à ses attributs, ni les coquilles, ni le chapeau, ni le bâton, ni la gourde, ni même le léger retroussis de la tunique, non plus que le chien; mais ces accessoires, ordinairement réunis pour affubler quelque grotesque emblême, s'harmonisent ici tout naturellement pour former le type idéal du pèlerin.

En face de cette procession de saints, se déploie celle des saintes. De ce côté, Flandrin moins soutenu par les cadres des classifications hagiographiques, se trouvait dans l'heureuse nécessité de suivre plus souvent son inspiration personnelle.

En tête s'avancent, dans un frémissement de palmes, dans une harmonie délicieuse de tons doux et purs, les Vierges martyres. Le souvenir de leurs cruels supplices les accompagne, rappelé par les attributs consacrés; mais leur physionomie sereine respire la paix du ciel. Voici sainte Agnès pressant contre sa poitrine un petit agneau, symbole d'innocence, sainte Agathe portant dans ses mains ses seins coupés par les bourreaux, sainte Cécile promenant ses doigts sur un orgue léger, sainte Blandine, l'humble esclave de Lyon, etc. Rarement Flandrin a été mieux inspiré que par cette phalange héroïque et charmante.

Les Vierges non martyres n'offraient pas une matière aussi riche. Aux vertus éclatantes succédaient les vertus obscures. Flandrin s'est ingénié pour éviter les redites et triompher de l'uniformité par la délicatesse de l'expression. Une impératrice comme sainte Pulchérie s'y trouve rapprochée d'une pauvre bergère comme sainte Geneviève. Puis viennent des religieuses comme sainte Claire, sainte Catherine de Bologne, sainte Thérèse, etc., dans des attitudes heureusement variées : sainte Claire tient haut et ferme l'ostensoir sacré qui mit en fuite les Sarrasins; sainte

Thérèse, la plume à la main et sainte Catherine, tenant le pinceau et la palette, méditent et contemplent. Sainte Gertrude regarde avec une surprise gracieuse les petites souris qui, suivant la légende, grimpent le long de sa crosse abbatiale. Sainte Zite ferme la marche, solitaire et modeste, sa cruche à la main, s'acquittant d'une tâche vulgaire, mais l'âme visiblement occupée de hautes pensées.

Après les Vierges, les saintes femmes, en particulier les mères, sainte Élisabeth et sainte Anne, avec la majesté de l'âge, puis deux jeunes femmes portant leurs enfants dans leurs bras, puis un groupe des plus touchants, sainte Félicité précédée de ses sept enfants, qui furent martyrisés avec elle. L'aîné, un enfant de dix ans peut-être, marche le premier, portant à deux mains la grande épée qui a tranché la vie de ses frères et la sienne. Derrière lui s'étagent, selon l'âge de chacun, les têtes angéliques de ces enfants. Leur mère ne les regarde pas, elle craindrait peut-être de s'attendrir, mais, dans un geste surhumain, elle les pousse devant elle au martyre. Ensuite nous voyons sainte Hélène apportant avec respect et amour la croix qu'elle vient de retrouver, sainte Paule avec sa fille Eustochie et sainte Monique, seule avec la pensée de son fils.

Dans un second chœur de saintes femmes, nous voyons défiler belles, pieuses et mélancoliques, sainte Clotilde, sainte Bathilde et d'autres reines. Nos yeux s'arrêtent sur une vieille femme appuyée sur un bâton et soutenue par une jeune fille, c'est sainte Brigitte et sa fille Catherine de Suède. Brigitte avait soixante-neuf ans, quand, à la suite d'une vision, elle entreprit d'aller visiter les Saints lieux et malgré son âge elle partit, accompagnée de sa fille.

Le cinquième chœur est celui des saintes Pénitentes. Flandrin, qui venait de peindre les gloires de la virginité et de la maternité, trouvait dans les gloires du repentir la matière d'une page nouvelle et touchante pour son poème

de la femme sanctifiée par le christianisme. Là, sans que son pinceau cessât de rester chaste et chrétien, il était amené par son sujet même à se montrer plus véhément et plus libre. Certaines de ses Pénitentes, comme sainte Théodore et sainte Marine, semblent si complètement ensevelies sous la bure que le monde est vraiment mort pour elles. Mais d'autres, comme sainte Marie-Madeleine et sainte Marie l'Égyptienne, paraissent s'acharner avec âpreté dans leur lutte contre une nature rebelle. Sainte Madeleine en particulier est bien différente de ces jolies pécheresses que le Salon nous montre chaque année. Recouverte d'un tissu grossier, échevelée, les yeux au ciel, le corps droit et raidi dans une sorte d'extase, elle a quelque chose de sauvage et de terrible. Plusieurs figures contrastent par leur grâce et leur élégance avec cette austère simplicité. Ce sont sainte Pélagie et sainte Thaïs, l'une retirant son collier, l'autre jetant au feu ses parures. On dirait que Flandrin a voulu les saisir au moment où touchées de la grâce, elles renoncent aux vanités du monde. Mais ce n'est là qu'un souvenir lointain du sacrifice salutaire : l'âme a depuis longtemps reconquis son innocence et le geste de ces beaux corps n'est qu'un symbole.

Dans le sixième chœur, l'artiste, par une inconséquence bien pardonnable, est revenu sur le principe auquel il s'était conformé dans tout le reste de la décoration. Après avoir rangé d'un côté les pontifes et les confesseurs, de l'autre les vierges, les veuves, les pénitentes, il semble avoir eu le sentiment qu'il allait être incomplet. Pourquoi séparer ce que Dieu a uni? Le christianisme n'a-t-il pas marqué de son empreinte la famille comme l'individu? et alors il a conçu l'idée nouvelle et hardie, quoique simple et naturelle, d'ajouter aux chœurs précédents celui des saints ménages. Voici donc saint Eustache marchant au martyre en compagnie de sa femme et de ses enfants, saint Adrien et sainte

Natalie la main dans la main, comme au jour du serment nuptial, pour un échange réciproque d'énergie, de foi et de tendresse. Les bras sont chargés de chaînes et sans doute le supplice est préparé : les deux époux l'affronteront d'un même cœur, ou plutôt ils l'ont affronté et c'est dans cette suprême étreinte qu'ils sont entrés au ciel. Et la procession familiale continue. Les couples pieux se pressent avec une variété de costumes qui indique les différences de conditions et d'époques.

Théophile Gautier remarquait malicieusement que le couple le plus récent, à s'en rapporter au costume, doit remonter au XII[e] ou au XIII[e] siècle et il demandait s'il ne serait plus possible, dans l'état de mariage, d'arriver à la canonisation. Cette innocente plaisanterie était bien loin de l'esprit du peintre qui a mis dans ce groupe plus de ses sentiments intimes que nulle part ailleurs, comme Corneille a certainement fait passer beaucoup de son âme dans les dialogues de Polyeucte et de Pauline. En peignant ces saintes épouses qui soutiennent le courage de leurs maris, il leur prêtait inconsciemment quelques traits de ressemblance avec la sienne et ces enfants qui égayent ce grave cortège sont faits à l'image de son cher Auguste et de sa petite Cécile, âgés en 1853 l'un de huit ans, l'autre de cinq.

Donnons, d'après la correspondance de Flandrin et ses notes intimes, quelques détails sur l'exécution de ce grand travail.

Il se mit à l'œuvre dans les premiers jours d'août 1849. En annonçant cette nouvelle à sa mère, il lui demande plus que des vœux de sympathie : « Priez Dieu, chère maman, pour qu'il me fasse faire, comme je le désire, une chose digne de sa maison [1]. »

Écrivant à Paul, il lui fait part de ce qu'il appelle « sa

[1] 2 août 1849.

Les saintes Pénitentes.

(Frise de l'église Saint-Vincent-de-Paul, 1852.)

Natalie la main dans la main, comme au jour du contrat nuptial, pour un échange réciproque d'exemples de foi et de tendresse. Les bras sont chargés de chaînes et [illegible] le supplice est préparé ; les deux époux l'affrontent [illegible] même cœur, ou plutôt ils l'ont affronté [illegible] suprême étreinte qu'ils sont entrés au ciel, où la procession familiale continue. Les couples pieux se [illegible] variété de costumes qui indique les différences de conditions et d'époques.

Théophile Gautier remarquait malicieusement que le couple le plus récent, à s'en rapporter au costume, doit remonter au XIIe ou au XIIIe siècle et il demandait s'il ne serait plus possible, dans l'état de mariage, d'arriver à la canonisation. Cette innocente plaisanterie était bien loin de l'esprit du peintre qui a mis dans ce groupe plus de ses sentiments [illegible], comme Corneille a certainement fait passer beaucoup de son âme dans les dialogues de Polyeucte et de Pauline. En peignant ces saintes épouses qui soutiennent le courage de leurs maris, il leur prêtait inconsciemment quelques traits de ressemblance avec la sienne et ces enfants qui [illegible] le cortège sont faits à l'image de ses chers Augustin et de sa petite Cécile, âgés en 1852 l'un de huit ans, l'autre de cinq.

Donnons, d'après la correspondance de Flandrin et ses notes intimes, quelques détails sur l'exécution de ce grand travail.

Il se mit à l'œuvre dans les premiers jours d'août 1849. En annonçant cette nouvelle à sa mère, il lui demande plus que des vœux de sympathie : « Priez Dieu, chère maman, pour qu'il me fasse faire, comme je le désire, une chose digne de sa maison [1]. »

Écrivant à Paul, il lui fait part de ce qu'il appelle « [illegible]

[1] 5 août 1849.



trouvaille. » Il s'agit du fond sur lequel doivent se détacher les personnages.

« J'ai trouvé un fond d'ocre, comme ceux de Nîmes, mais avec un fin dessin d'or. C'est très riche, très fin et ça laisse voir les peintures, ce qui n'aurait pas lieu avec l'or plein. M. Hittorff et M. Picot sont enchantés de ma trouvaille. »

Il commença par le chœur des Apôtres « Les douze Apôtres sont ébauchés, avancés », écrit-il le 28 août, et il ajoute ce petit trait sur l'impression produite : « M. Hittorff est au septième ciel et M. Picot en a l'air enchanté et étonné. » — 2 septembre 1849. « Je travaille avec plaisir à la seconde travée de ma composition. »

Flandrin ne pouvait suffire seul à un travail si considérable. Ses aides furent, avec son frère Paul, ses élèves, Lamothe, Chancel, et, un peu plus tard, Faverjon. Le maître se réservait toujours l'esquisse et les derniers coups de pinceau, la première pensée et le détail de l'expression[1].

Rappelons que chaque composition passait par cinq étapes successives : d'abord l'esquisse, puis les dessins d'étude, exécutés avec le plus grand soin d'après modèle dans l'atelier de l'artiste, ensuite la transposition de ces dessins sur le mur de l'église au moyen de la mise aux carreaux, bientôt après l'ébauche et enfin l'achèvement définitif.

« 24 septembre 1849. Chancel et Louis[2] travaillent avec moi. Ça va, pourvu que j'y sois. Nous n'avons guère avancé ces jours-ci. Nous avons fait et défait. Cependant le deuxième chœur est dessiné. Nous commençons l'ébauche, et moi, je reprends les apôtres qui seront terminés, j'espère, dans une quinzaine. L'hiver je tâcherai d'en composer et faire dessiner sur le mur encore deux divisions, ce qui nous fera de la besogne bien préparée pour la campagne prochaine.

[1] Voy. chap. IV, p. 83, note 2.

[2] Louis Lamothe.

Après l'interruption forcée des mois d'hiver[1], l'artiste reprit la décoration commencée. Il voulait achever avant la fin de 1850 la frise du côté droit : il ne le put. Nous lisons à la date du 1er septembre :

« Le troisième chœur n'est pas tout à fait terminé ; le quatrième, celui des évêques est brodé, doré sur tranches et le sixième et dernier commence à s'ébaucher. Je ne pourrai terminer cette année : c'est impossible. »

Il recevait de précieux encouragements : Ingres venait le voir sur son échafaudage et lui témoignait sa satisfaction de la manière la plus réconfortante[2].

C'est sans doute dans cette visite que l'auteur du Saint-Symphorien s'écria à la vue de cette procession de saints : « Vous les avez donc vus, dans le Paradis ? »

Un autre jour, c'était M. Berger, préfet de la Seine. « Hier, par un temps affreux, le préfet est venu. Bien qu'on n'y vît que peu, il a paru enchanté, m'a demandé pour combien de temps encore j'en avais. J'ai répondu : deux ans. A quoi il a ajouté : eh bien ! vous arriverez juste pour Saint-Germain[3], car c'est à vous que nous le destinons[4]... »

Quelques billets de Flandrin à Louis Lamothe nous font entendre ses recommandations à ses aides. On peut deviner que certains conseils n'étaient pas inutiles et la douceur qui les enveloppe, ne doit pas faire illusion sur les difficultés que l'artiste rencontrait parfois et qui lui faisaient regretter sans doute le temps où il travaillait seul ou avec son frère.

[1] Au mois d'octobre 1849, Flandrin était atteint de cet empoisonnement produit par les couleurs, que l'on appelle « la colique de plomb ». Il souffrit cruellement et fut gravement malade.

[2] 16 septembre 1850. Voy. chapitre VIII, p. 149.

[3] Saint-Germain-des-Prés.

[4] 16 octobre 1850.

« Je vous le recommande à tous deux, étudiez bien l'effet des plans et des grandes masses, mais laissez-moi toujours à mettre l'expression de la forme par le trait, car sur ce travail plus avancé je ne le mettrais qu'avec discrétion. Ainsi donc consultez-vous l'un l'autre, éloignez-vous souvent, et faites œuvre d'artistes[1]. »

Il leur disait encore : « Aidez-vous mutuellement, allez souvent de l'autre côté et jugez-vous avec cruauté[2]. »

Une autre lettre nous fait connaître un collaborateur inattendu, le P. Cahier, jésuite.

Flandrin se faisait une très haute idée de ses devoirs de peintre religieux. Il voulait que son œuvre renfermât un enseignement doctrinal. D'autre part les sujets qu'il était amené à traiter, exigeaient des connaissances spéciales en histoire ecclésiastique, en iconographie, en théologie quelquefois. Personne sur ce point ne pouvait être pour lui un meilleur guide que le P. Cahier, pour qui l'archéologie chrétienne n'avait pas de secrets et qui a laissé, entre autres doctes ouvrages, un livre intitulé : *La caractéristique des saints*.

L'entrée en relations fut facile : Madame Watteau, parente du jésuite, était elle-même cousine de Mme Hippolyte Flandrin. Il s'établit donc entre le religieux et le peintre un commerce également honorable pour tous deux. Flandrin allait passer des heures entières dans l'austère cellule du P. Cahier : il le consultait, l'écoutait, prenait des notes. D'autres fois, c'était le P. Cahier qui rendait visite à l'artiste, dans son atelier ou sur son échafaudage.

Dans quelle mesure Flandrin conciliait sa liberté avec la déférence due à son conseiller, c'est ce que nous montre la lettre suivante, écrite à Louis Lamothe[3], qui, pendant une

[1] 9 septembre 1851.
[2] 21 août 1851.
[3] 9 septembre 1851.

absence du maître, avait reçu les impressions du savant religieux.

« La visite du P. Cahier m'intéresse vivement, et vous avez bien fait de noter ses principales critiques. *Sans abandonner notre propre sens*, nous devons toujours prendre en considération les avis d'un homme dont le savoir est si profond et l'esprit si distingué, raisons qui me font en même temps trouver un grand plaisir à l'expression de satisfaction que vous me dites lui avoir entendu répéter. »

Puis, l'artiste examine les principales objections faites à son œuvre, les discute de sang-froid et ne se rend pas toujours.

« Vous me parlez d'abord de la faute commise sur la couleur du vêtement de saint Antoine de Padoue. Je ne la crois pas aussi grande que la fait le P. Cahier, car je suis sûr d'avoir vu des Franciscains espagnols de cette couleur ; mais, plus concluant encore, j'ai vu des tableaux de maîtres déjà anciens lui donner exactement la couleur que nous avons donnée à notre saint. Nous déciderons donc cela à mon retour. »

Sur d'autres points, d'ailleurs assez minces, il se dispose à tenir compte de la critique.

« Quant à sainte Claire, c'est peu de chose, je lui ajusterai un voile. Avez-vous demandé à M. Cahier si sainte Gertrude devait avoir une mitre ? »

Le costume de cette pieuse abbesse le préoccupait particulièrement. « Vous souvenez-vous si, à sainte Gertrude de Nivelle il n'a critiqué que la couleur du vêtement et non la forme ; si enfin il n'a pas trouvé mauvais de lui donner un vêtement sacerdotal, tel que la chasuble ? »

S'il en était ainsi, Flandrin autoriserait son élève à retoucher la figure incriminée et à la peindre du haut en bas « d'un beau noir doux *et qui prenne bien la lumière* ».

Mais c'est tout ce qu'il accorde. « Pour les autres changements, attendez-moi[1]. »

A la fin de la « campagne » de 1851, les peintures du côté droit étaient achevées, Flandrin préparait par des compositions et des études celles du côté gauche.

« J'ai fait la composition et les études d'un nouveau chœur. Demain j'en commence un autre et, grâces à Dieu, ce sera le dernier. Après ça viendront les compositions sous l'orgue. »

L'année suivante, au mois de mai, les travaux de peinture murale battent leur plein. Un petit agenda, que malheureusement l'artiste tenait d'une manière trop intermittente, nous permet d'y assister et de les suivre presque jour par jour.

« 25 mai. Le matin, anges[2]. A midi je commence le second chœur.

26. Je finis sainte Marthe et commence sainte Geneviève.

27. Je finis sainte Geneviève et commence sainte Scholastique.

28. Je finis sainte Scholastique et commence sainte Pulchérie.

31. Saint-Vincent. Je travaille de tous côtés, etc.

10 juin. Retouches aux premier et deuxième chœurs.

11 juin. Je commence le troisième chœur, sainte Élisabeth, etc.

1er juillet, revue de tout le chœur. »

Au 16 septembre nous lisons : « Je commence à une heure et demie le grand sujet. » Il s'agit évidemment de la *Prédication de saint Pierre et de saint Paul.*

Néanmoins les peintures ne furent terminées qu'en 1853.

[1] 9 septembre 1851.

[2] Il s'agit des deux figures d'anges, tenant des couronnes, qui se voient en avant des chœurs.

L'artiste y avait travaillé quatre ans (août 1849 — juin 1853,) temps qui paraîtra bien court, si l'on songe à l'immensité de l'œuvre.

Théophile Gautier[1], considérant cette longue frise, où l'inspiration chrétienne s'accorde si harmonieusement avec le culte de la beauté antique, disait que Flandrin avait réalisé le rêve d'Orsel qui était de baptiser l'art grec. « La frise de Saint-Vincent-de-Paul fait naître l'idée d'un Parthénon chrétien. » Le même critique ajoutait : « Pour la sévérité du style, le sentiment religieux, le grand goût d'arrangement, la correction du dessin, le jet des draperies, il est superflu de faire l'éloge de M. Flandrin. On sait de quoi il est capable ; parlons de la couleur, qui est douce, sobre, harmonieuse, tenue dans les gammes neutres de la fresque et faisant corps avec l'édifice... Vue de près, l'exécution est tendre, fluide, pleine de vaghezza, malgré le ferme arrêt du contour et d'une rare souplesse de pinceau... Les conditions données, nous avons rarement vu de travail plus complet. »

Les distinctions les plus flatteuses furent décernées à l'artiste. Le 12 août, il était promu au grade d'officier de la Légion d'honneur. Le 13, il était élu membre de l'Académie des Beaux-Arts, et ce qui valait mieux encore, ces honneurs étaient pleinement ratifiés par l'opinion générale et par le jugement des connaisseurs.

Flandrin se rendant compte, malgré sa modestie, de la valeur de son œuvre et voyant l'impossibilité de la reproduire par la photographie, entreprit ce qu'il n'avait jamais fait[2] et ce qu'il ne devait jamais refaire pour aucune de ses œuvres, c'était de lithographier lui-même les chœurs de Saint-Vincent-de-Paul. Aidé de son frère Paul, il fit des-

[1] *Le Moniteur*, 17 octobre 1856. L'article a été écrit à propos de la publication de l'album lithographique dont nous parlons plus loin.

[2] Excepté cependant une partie des peintures de Nîmes.

cendre pour ainsi dire sur la pierre lithographique les idéales figures que son pinceau avait fixées sur la muraille, et répandit ainsi dans le public, avec une fidélité inimitable, les religieuses pensées qui avaient inspiré sa main. On peut même quelquefois mieux lire certaines nuances d'expression sur son dessin que sur sa peinture. « Ce que l'œil perd par la distance, disait Théophile Gautier, l'album le restitue[1]. »

*
* *

En 1854, Hippolyte Flandrin fut chargé d'orner la grande salle du Conservatoire des Arts et métiers de deux figures allégoriques représentant l'*Agriculture* et l'*Industrie*, et auxquelles il s'efforça de donner « un calme éclatant ». Une lettre, qu'à cette occasion il écrivait à son aide, Lamothe[2], le montre préoccupé de fixer des bornes précises à la collaboration de son élève. Les deux figures avaient été déjà étudiées dans l'atelier. « Mettez-les donc sur le mur, dit-il à Lamothe, et casselez très sobrement l'Industrie ; l'autre, non, parce que si quelque changement était nécessaire, nous aurions trop de peine. Veillez à la valeur des fonds ; mais, comme il faudra probablement deux couches, il y aura toujours un peu de remède... Ainsi voilà qui est bien entendu, je les trouverai toutes deux dessinées, l'Industrie casselée et les fonds passés. »

Cette courte excursion en dehors du domaine de la peinture religieuse peut-elle montrer les qualités que Flandrin

[1] L'album parut en quatorze planches, chez Haro (20, rue Bonaparte). Mais, après cinquante ans, un nouvel éditeur, M. Bulloz (21, rue Bonaparte) a voulu profiter des immenses progrès de la photographie et des procédés qui s'y rattachent. Il vient de nous donner un bel album de Saint-Vincent-de-Paul contenant cinq grandes planches en héliogravure et dix-neuf typogravures, avec des fac-similés de dessins et un texte explicatif. M. Bulloz a bien voulu nous permettre d'emprunter pour notre ouvrage deux planches du sien. Nous lui en exprimons toute notre reconnaisance.

[2] Cette lettre, ornée de deux indications à la plume, est reproduite en *fac-similé* dans le livre du comte Delaborde, mais avec une erreur de date. Elle est du 13 septembre 1854, et non 1855.

aurait déployées hors du genre où la Providence l'enferma[1]? Ces personnifications d'idées abstraites sont condamnées à la froideur, quand ce n'est pas la banalité. D'ailleurs ces peintures, d'une majesté un peu vague et d'une élégance toute classique, se trouvent comme dépaysées dans cette grande salle, où fonctionnent tant de machines d'un intérêt si étranger à l'art.

La même année, Flandrin eut à composer quatre petits motifs d'ornementation destinés à être reproduits sur émail et à décorer le berceau du prince impérial. Ici encore l'artiste dut représenter sous la forme de femmes, toujours belles sans doute, mais d'une expression peu originale, et en somme peu moderne, des idées comme celles de la Justice, de la Force, etc. Dans des exercices de ce genre, Flandrin montrait toujours des qualités de grâce chaste et de noble distinction, mais d'autres y eussent peut-être apporté plus d'ingéniosité, d'à-propos et d'esprit.

[1] « La Providence m'a mis dans la nécessité de m'occuper à peu près exclusivement de peinture religieuse. » (Paroles d'H. Flandrin à Mgr Plantier, qui les a rappelées dans sa lettre circulaire).

CHAPITRE XIII

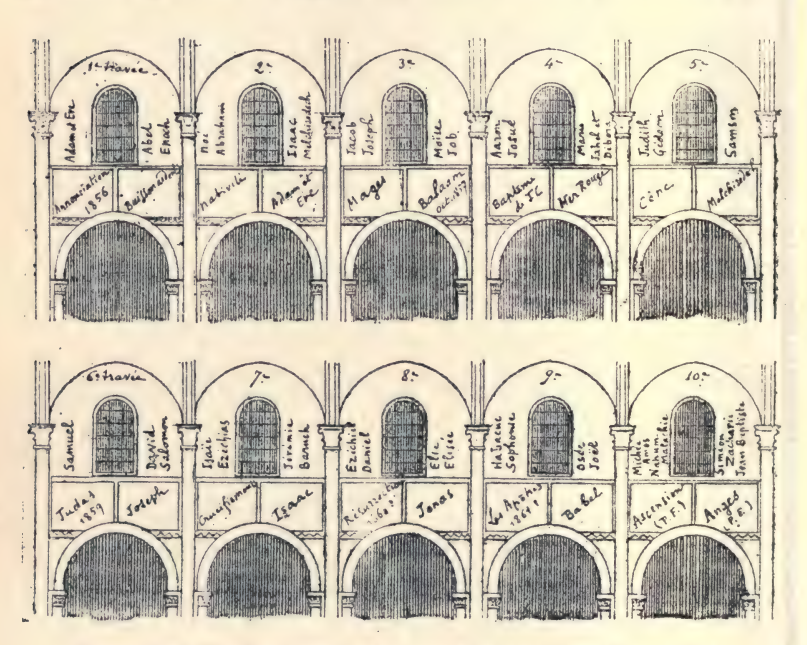
LA NEF DE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS 1856-1861

Presque au sortir de Saint-Vincent-de-Paul, Flandrin fut ramené par le cours heureux de sa carrière à Saint-Germain-des-Prés. Cette église, réservée, semblait-il, à son talent comme un fief magnifique, lui devait déjà la parure de son sanctuaire et de son chœur, elle attendait de lui la décoration de sa nef, travail immense comme la frise de Saint-Vincent-de-Paul, quoique bien différent. L'artiste devait y surmonter de graves difficultés.

C'est d'abord que la nef de Saint-Germain-des-Prés ne se prête qu'à moitié au développement de grandes compositions. Sans doute, dans la pensée de l'architecte roman qui a élevé l'église abbatiale, ces murailles austères devaient être recouvertes de peinture. L'ornementation polychrome, dont Baltard et Denuelle ont encadré l'œuvre d'Hippolyte Flandrin, nous donne une idée assez exacte de cette décoration primitive. Il est probable qu'au milieu des arabesques et des dessins d'une flore fantaisiste, on y voyait beaucoup de figures symboliques, naïves et souvent monstrueuses. Peut-être se glissait-il çà et là de petits sujets. Mais on peut affirmer que des scènes étendues, dans le genre de celles auxquelles nous sommes habitués, n'y trouvaient pas place.

Au-dessus des arceaux qui soutiennent les murs de la nef, cinq travées s'étendent de chaque côté, séparées par

les colonnes qui prolongent jusqu'à la voûte les lignes des piliers. Chacune de ces surfaces est échancrée en bas par le cintre de l'arcade, arrondie en haut par un autre cintre, trouée en son milieu par une fenêtre. Rien de plus naturel, si l'on consulte les exigences de l'architecture. Rien de moins approprié au déploiement de vastes compositions. Ajoutons que cette partie de l'église est assez élevée, par conséquent



Disposition des Peintures dans la nef de Saint-Germain-des-Prés.

assez loin des yeux et que l'éclairage, surtout d'un côté, en est fort défectueux.

On sait comment l'artiste a tiré parti de conditions si peu favorables. Coupant la hauteur de la muraille en deux étages, il fit régner au niveau des fenêtres une rangée de personnages isolés. La partie inférieure fut, comme dans le chœur, réservée à des sujets plus importants. Mais au lieu de consacrer à chacun de ses sujets toute la largeur d'une travée, il divisa l'espace en deux et y renferma deux



Passage de la Mer Rouge.

(Nef de Saint-Germain-des-Prés, 1858.)

les colonnes qui prolongent jusqu'à la voûte l'aplomb des piliers. Chacune de ces surfaces est également coupée par la ligne de l'arcade, arrondie en haut par un demi-cercle, percée en son milieu par une fenêtre. Rien de plus naturel, si l'on consulte les exigences de l'architecture. Rien de moins approprié au déploiement de vastes compositions. Ajoutons que cette partie de l'église est assez élevée, par conséquent



Disposition des Peintures dans la nef de Saint-Germain-des-Prés.

assez loin des yeux et que l'éclairage, surtout d'un côté, en est fort défectueux.

On sait comment Flandrin a tiré parti de conditions si peu favorables. Coupant la hauteur de la muraille en deux étages, il fit régner au niveau des fenêtres une rangée de personnages isolés. La partie inférieure fut, comme dans le chœur, réservée à des sujets plus importants. Mais au lieu de consacrer à chacun de ses sujets toute la largeur d'une travée, il divisa l'espace en deux et y renferma deux



tableaux. Ce dédoublement lui fut imposé par les dimensions de la surface qu'il devait décorer. S'il ne s'y était pas résolu, il aurait eu en face de lui une bande de muraille trop étroite et qui par la faute du cintre se fût trouvée plus mince en son milieu que sur les côtés, tandis que dans le parti adopté, il disposait de deux rectangles plus carrés[1], échancrés il est vrai, mais sur un seul de leur côté et d'ailleurs s'arc-boutant l'un sur l'autre d'une manière symétrique.

Flandrin ne pouvait songer à reprendre pour Saint-Germain-des-Prés le principe qui avait reçu une exécution si heureuse à Saint-Vincent-de-Paul, celui de deux longues processions de personnages. Le succès même que lui avait valu cette idée si simple et si grande, lui en interdisait la réédition.

D'autre part, les peintures du chœur formaient un ensemble achevé. Les deux scènes représentées se répondaient l'une à l'autre et pour ainsi dire se suffisaient. Restait à puiser à la source d'où ces deux inspirations avaient jailli : l'Évangile. Que de scènes à représenter parmi celles qui ont précédé et suivi l'*Entrée à Jérusalem* et la *Montée au Calvaire !*

Mais comment traiter, après tant d'artistes, ces thèmes usés en apparence ? Jugeant avec raison qu'ils étaient non pas vieux, mais éternels, il s'y soumit consciencieusement, comme à une des obligations essentielles d'un peintre religieux. Toutefois, et ce fut la grande originalité de ses nouvelles peintures, il éclaira les grandes pages de l'Évangile en les mettant en regard de celles de la Bible, qui présentent avec elles un rapport mystique. C'est une idée familière aux chrétiens, que Jésus, loin de détruire l'ancienne Loi, a *consommé* tout ce que Moïse et les prophètes

[1] Hauteur $2^{m},50$, largeur $3^{m},10$.

avaient écrit ou prédit. La venue du Rédempteur n'était-elle pas, depuis Adam, l'objet de l'attente des patriarches? Le sacrifice d'Abraham n'a-t-il pas été regardé comme l'image de celui du Calvaire? Jésus-Christ lui-même n'a-t-il pas comparé sa résurrection au miracle du prophète Jonas? N'est-ce pas encore lui qui a dit : « Fouillez les Écritures, *Scrutamini scripturas?* »

Depuis cette parole tous les apologistes ont attribué la plus grande valeur à la preuve tirée des prophéties et, pour ne citer que des noms classiques, Pascal, dans une partie de ses *Pensées*, Bossuet, dans son *Discours sur l'Histoire Universelle*, l'ont développée avec éclat.

Suivant les traditions de l'art chrétien, Flandrin a voulu faire concourir son pinceau à ce grand effort de démonstration. Il n'a pas hésité même, comme nous le verrons, à sacrifier quelquefois la beauté plastique à la poursuite de cet idéal supérieur.

Nul doute que dans les longues conférences qu'il se ménageait avec le P. Cahier, il n'ait consulté le docte religieux sur bien des points qui échappaient à sa compétence de laïque. N'est-ce pas un théologien qui l'a guidé dans le choix de certains symboles, comme celui du Buisson ardent, image de la maternité virginale de Marie? Mais qui a conçu l'idée première de représenter l'Ancien Testament complété et couronné par l'Évangile, « Jésus-Christ dévoilé pour les Chrétiens, après avoir été voilé pour les patriarches et pour les Juifs? » Est-ce le peintre ou est-ce son guide? Nous regrettons de ne pouvoir le déterminer avec précision.

Quelle qu'ait été sur ce point la docilité[1] du peintre vis-à-

[1] Cette attitude soumise et inclinée pourra étonner quelques personnes. Outre qu'elle est très conforme à l'esprit catholique, elle répond ici à une très haute idée, d'après laquelle l'art se consacre tout entier à la vérité. Sans étouffer pour cela son inspiration personnelle, Flandrin voulait que sa peinture fût l'expression non de sa pensée à lui, mais du

vis de son conseiller, il nous semble que l'art n'y a rien perdu : l'introduction dans son programme de sujets peu familiers à nos yeux, comme Moïse agenouillé devant le Buisson ardent, la prophétie de Balaam, le sacrifice de Melchisédech, le miracle de Jonas etc., ne pouvait que renouveler l'inspiration de l'artiste et la raviver par un souffle d'âpre poésie. Et quelle variété ! Au lieu du majestueux, mais uniforme défilé de Saint-Vincent-de-Paul, nous voyons se presser devant nous les spectacles les plus divers, les uns paisibles, les autres terribles, ceux-ci enfermés dans l'enceinte d'une maison, ceux-là jetés en pleine nature, le Paradis terrestre et les déserts de la Palestine, la montagne et la mer. Et ces différents sujets sont liés entre eux par une pensée commune : Jésus-Christ les remplit tous, soit de sa présence, soit de l'attente de sa venue.

Ces avantages, il est vrai, sont achetés par quelques inconvénients. L'unité de ces compositions s'impose à l'esprit, mais comment l'œil ne les trouverait-il pas morcelées ? Chacune forme un tableau à part, enfermé dans son cadre [1] et sans lien visible avec les voisins.

Les sujets eux-mêmes sont entremêlés. Si les scènes du Nouveau Testament se succèdent dans leur ordre chronologique, il en est tout autrement de celles de la Bible. On nous montre Moïse avant Adam, Joseph avant son aïeul Isaac : les siècles sont intervertis et les civilisations confondues. Impossible de pallier cet anachronisme, mais souve-

dogme lui-même, interprété par qui de droit. De même un peintre appelé à représenter une scène historique suivrait scrupuleusement les données de l'érudition, qui l'en blâmerait ? (Voy. la lettre à Louis Lamothe sur le P. Cahier, chap. XII, p. 222).

[1] Ce cadre, toujours égal, se trouvait vaste pour certains sujets (le Buisson ardent, Jonas), et très étroit pour d'autres, comme le passage de la mer Rouge, la dispersion des peuples, etc. Il faut noter cependant que, par suite de la largeur des piliers du centre, les deux compositions les plus voisines du chœur sont renfermées dans un espace plus resserré.

nons-nous que l'artiste n'a pas prétendu nous montrer ici le développement de l'humanité à travers les âges. Feuilletant la Bible comme un dictionnaire, il y a cherché des concordances avec l'Évangile : sa préoccupation n'était pas historique, mais théologique.

Flandrin a dû aussi renoncer à cet harmonieux fond d'or sur lequel se détachent les peintures de Saint-Vincent-de-Paul[1]. Ici le fond d'or n'était pas admissible : outre que les scènes d'intérieur ne s'y prêtaient guère, comment concilier avec cette convention le décor naturel des paysages qui encadrent tant de scènes représentées? Car, tout en s'astreignant aux exigences de la peinture murale, l'auteur nous a donné ici des tableaux avec une perspective atténuée, mais une perspective cependant, ce qu'il n'avait fait ni à Saint-Vincent-de-Paul, ni à Nîmes, ni à Ainay. Il s'est donc dans une certaine mesure affranchi des habitudes de simplicité hiératique dans lesquelles il s'était jusque-là renfermé. D'ailleurs tout dans ces peintures dénote un artiste qui s'impose à chaque œuvre nouvelle un nouvel effort et dont l'originalité est toujours en progrès. Nulle part son talent ne s'était montré si vigoureux, ni si complet.

La nef de Saint-Germain-des-Prés ne nous offre pas moins de vingt grandes compositions, dix de chaque côté.

Au-dessus s'aligne gravement une assemblée de patriarches, de prophètes, de saints personnages, — on peut en compter quarante deux, — qui, d'une manière ou d'une autre, ont annoncé ou symbolisé Jésus-Christ, depuis Adam et Ève, qui recueillirent la promesse de son avènement lointain, jusqu'à saint Jean-Baptiste, son précurseur immédiat. On y voit Abel offrant au Seigneur un de ses agneaux ; Noé, Abraham ; plus loin Moïse tenant les tables

[1] Et même celles du sanctuaire de Saint-Germain-des-Prés.

de la Loi, puis David appuyé sur sa harpe d'or, Salomon montrant le plan du temple, etc... Nous ne pouvons qu'indiquer l'intérêt qu'il y aurait à étudier en particulier chacune de ces figures, que l'artiste, sans souci de la hauteur où elles sont reléguées, a traitées avec autant de soin que si elles étaient placées tout près de l'œil.

Nous n'avons pas la prétention de décrire les peintures de Saint-Germain-des-Prés. Cette description a été faite [1], et ne peut être intéressante que si le lecteur a sous les yeux l'œuvre elle-même ou quelque reproduction. Nous croyons préférable de faire place ici, à propos des différents sujets traités, à quelques remarques ou à quelques souvenirs.

C'est le 16 avril 1856 que Flandrin se mit à cette œuvre, dont il sentait tout le poids. « Aujourd'hui, écrivait-il à cette date, nous avons commencé à travailler à Saint-Germain [2]. Enfin ce grand ouvrage est commencé ! Quand sera-t-il fini ? Dieu seul le sait ! » N'y a-t-il pas dans ce mot une pointe d'inquiétude et comme un pressentiment ?

Resté sur la brèche pendant l'été de 1856, à un moment où tous ses amis se reposaient loin de Paris, il travaillait dans des conditions pénibles. « Dans mon église dort une chaleur puante, qui nous [3] fait littéralement couler ; la pluie et l'air froid du dehors, qui pénètrent par toutes les vitres cassées, font une bien désagréable impression [4]. »

Mais « il faut absolument que ça marche » disait-il [5], et,

[1] Par Gruyer dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1er mars 1862 ; par J. B. Poncet, etc.

[2] Quelques jours auparavant, dans une lettre à sa mère, il disait : « Je toucherai bientôt les murailles de Saint-Germain-des-Prés : faites des vœux pour que je fasse des choses dignes de cette belle église. »

[3] Il était alors aidé par Poncet et Gastine.

[4] 21 août 1856.

[5] « Ici nous sommes de pauvres délaissés. Tout le monde est parti pour la campagne et ma foi ! je les trouve bien heureux. Mais mon église n'avancerait pas et il faut absolument, et pour toutes sortes de raisons, que ça marche. »

malgré tout, il travaillait. Avec quelle ardeur, c'est ce dont témoignent ceux qui l'ont vu à l'œuvre, comme Poncet : « Sous ses dehors délicats se cachait une grande force morale ; quand sonnait l'heure du travail, une transformation véritable s'opérait chez Flandrin, son aménité si connue s'effaçait derrière une énergie sans bornes, l'homme du monde disparaissait et l'on ne voyait plus que l'artiste, l'artiste consciencieux, luttant avec courage et connaissance de cause contre les difficultés de l'art et de son travail, tel qu'il l'avait conçu. Sa physionomie était alors plus sévère que douce, plus triste que souriante ; droit et ferme, on eût dit qu'il avait préparé et assoupli son corps pour un combat[1]. »

Cependant la lassitude l'envahissait. « Je sens bien, avouait-il, que je ne travaille plus comme autrefois ; maintenant tout m'est pénible. Jusqu'à quand pourrai-je continuer ?[2] » Trop souvent en effet son énergie morale était trahie par ses forces physiques, et l'artiste, terrassé par quelque attaque de rhumatisme ou par cet empoisonnement dû aux couleurs, qu'on appelle la colique de plomb, expiait pendant un temps plus ou moins long son trop réel surmenage.

Les peintures de Saint-Germain-des-Prés, comme les autres peintures murales de Flandrin, sont exécutées à la cire. Plus d'une fois le maître s'est plaint des difficultés de ce procédé. « Oh ! cette peinture à la cire m'assassine, s'écrie-t-il dans une de ses lettres. Je me fais vraiment pitié et je ne sais si c'est courage ou lâcheté que de continuer à m'en servir[3]. » La lâcheté, à ses yeux, était sans doute de ne pas affronter quelque nouvelle expérience ; mais tels étaient les avantages qu'on se promettait de ce genre de peinture que l'artiste y restait fidèle quand même.

[1] *H. Flandrin esquissé par Poncet, son élève*, page 52.

[2] 8 septembre 1856.

[3] 10 octobre 1857.



Le Christ en croix.

(Nef de Saint-Germain-des-Prés, 1859.)

malgré tout, il travaillait. Avec quelle ardeur, c'est ce dont témoignent ceux qui l'ont vu à l'œuvre, comme Poncet : « Sous ses dehors délicats se cachait une grande force morale ; quand sonnait l'heure du travail, une transformation véritable s'opérait chez Flandrin, son amabilité si connue s'effaçait derrière une énergie sans bornes, l'homme du monde disparaissait et l'on ne voyait plus que l'artiste, l'artiste consciencieux, luttant avec courage et connaissance de cause contre les difficultés de l'art et de son travail, tel qu'il l'avait conçu. Sa physionomie était alors plus sévère que douce, plus triste que souriante ; droit et ferme, on eût dit qu'il avait préparé et assoupli son corps pour un combat[1]. »

Cependant la lassitude l'envahissait. « Je sens bien, avouait-il, que je ne travaille plus comme autrefois ; maintenant tout m'est pénible. Jusqu'à quand pourrai-je continuer ?[2] » Trop souvent, en effet, son énergie morale était trahie par ses forces physiques, et l'artiste, terrassé par quelque attaque de rhumatisme ou par cet empoisonnement dû aux couleurs, qu'on appelle la colique de plomb, [illegible] pendant un temps plus ou moins long, [illegible].

Les peintures de Saint-Germain-des-Prés, comme les autres peintures murales de Flandrin, sont exécutées à la cire. Plus d'une fois le maître s'est plaint des difficultés de ce procédé. « Oh ! cette peinture à la cire m'assassine, s'écrie-t-il dans une de ses lettres. Je me fais vraiment pitié et je ne sais si c'est courage ou lâcheté que de continuer à m'en servir[3]. » La lâcheté, à ses yeux, était sans doute de ne pas affronter quelque nouvelle expérience ; mais tels étaient les avantages qu'on se promettait de ce genre de peinture que l'artiste y restait fidèle quand même.

[1] H. Flandrin esquissé par Poncet, son élève, page 52.

[2] 8 septembre 1855.

[3] 10 octobre 1857.


INRI

La cire a-t-elle justifié cette confiance et ce dévouement? L'état très inquiétant[1] de l'œuvre de Flandrin ne permet guère de répondre par l'affirmative.

Les agendas de Flandrin, tenus, comme ceux d'un artiste, avec une régularité médiocre et sa correspondance, toujours très sobre sur ses œuvres, ne nous renseignent pas autant que nous le voudrions sur les détails et sur la date de l'exécution de ses peintures. Nous y voyons cependant qu'au mois d'août 1856 Flandrin peignait son quatrième tableau *(Adam et Ève dans le Paradis)*; qu'il commença le sixième, (*Balaam*) à la fin de l'année 1857[2], et que les deux esquisses de la sixième travée (onzième et douzième tableaux, *La trahison de Judas* et *Joseph vendu par ses frères*), furent faites au mois de mars 1859. Hippolyte Flandrin mit donc trois ans (1856-1858) à décorer le côté gauche de la nef. Il dut peindre en 1856 la première et la seconde travées, en 1857 la troisième, en 1858 la quatrième et la cinquième.

Les trois premières travées à gauche représentent, avec des scènes correspondantes de l'Ancien Testament, l'Annonciation, la Nativité et l'Adoration des Mages. La figure de la Vierge s'y trouve donc répétée trois fois. Les différentes attitudes que l'artiste lui a prêtées, montrent que chez lui la foi et le respect n'enchaînaient pas la liberté. Il semble au contraire que l'ingénuité de ses convictions lui ait donné plus d'audace et l'ait affranchi de certains scrupules.

Dans la première scène, la Vierge est debout et non agenouillée : elle travaillait; à l'approche du divin messager, elle s'est levée. Auprès de la crèche, la Vierge est étendue

[1] Nous tenons de bonne source, de quelqu'un qui dans ces dernières années a vu le mur de près, que, sous l'action de la chaleur et du soleil, la cire a littéralement fondu et coulé en plusieurs endroits.

[2] Exactement le 29 octobre 1857.

sur un lit de quelques planches, elle regarde l'Enfant divin et joint les mains[1]. Suivant le mot de l'abbé Perreyve, elle nous est montrée « couchée auprès de l'Enfant comme une fille des hommes, mais radieuse et fière comme la mère de Dieu[2]. » Enfin dans la troisième scène, la Vierge est assise, portant sur ses genoux le divin *Bambino* qu'elle présente aux adorations des mages. Dans cette triple représentation, la figure de la Vierge est empreinte d'une expression de modestie et de candeur suprêmes. Transfigurée par son rôle divin, elle reste très humaine et son corps, comme revêtu d'immatérialité, garde cependant la grâce publique et la ferme élégance de ses formes.

On pourrait faire une observation semblable pour les Anges que nous voyons dans deux de ces tableaux. Les artistes se peignent eux-mêmes dans le type qu'ils prêtent à ces invisibles créatures. Les uns en font des amours, les autres des génies. Ceux-ci les représentent mignards, ceux-là terribles. Ceux de Flandrin sont de jeunes hommes au front virginal. En revêtant une forme sensible, ils ont choisi des corps vigoureux, dont les contours nets et francs ne sont pas enveloppés de brouillards ni de lueurs fantastiques. Leur expression est conforme à leur rôle. Ceux qui se tiennent debout auprès de la crèche, sont attendris dans

[1] On n'a pas manqué de relever, de critiquer quelquefois le parti qui consiste à représenter la Vierge couchée après le divin enfantement, et non agenouillée auprès de la crèche. En désaccord avec la tradition, il est autorisé par plusieurs monuments du moyen âge, le bas relief du pourtour du chœur de Notre-Dame de Paris et celui, plus beau encore, de Notre-Dame de Chartres (Claudius Lavergne, *de l'Art et de l'Archéologie*, extrait du journal *Le Monde* 1864).

[2] L'abbé Perreyve ajoutait « Ah ! je le sais bien ! vous n'aviez qu'à fermer les yeux et à laisser votre foi et votre amour de chrétien vous montrer dans votre âme ce qu'il fallait dire sur la pierre. La beauté de la sainte Vierge habitait votre génie ; elle avait imprimé sur vos rêves d'artiste le sceau de la pureté ; elle vous a donné la grâce, rare et belle entre toutes, d'être tout à la fois, jusqu'à la mort, un grand artiste et le plus chaste des artistes. » (Discours prononcé dans l'église de la Sorbonne, le 1er mai 1864).

leur adoration. L'archange de l'Annonciation a dans son geste et sur son visage une céleste fierté.

En regard de l'Annonciation, l'artiste a placé le Buisson ardent, image d'une simplicité grandiose et terrible. La figure de Moïse, à genoux, courbé et se cachant la tête avec son bras est une trouvaille d'expression.

A côté de la Nativité, apparaissent Adam et Ève dans le Paradis terrestre[1]. Le groupe peut se placer parmi les plus fortes, les plus exquises conceptions du maître. Savant, il ne le fut jamais plus, et cependant cette science se dissimule et c'est le naturel si parfait de ces deux figures appuyées l'une sur l'autre, c'est l'expression si pénétrante de leur honte et de leur confusion qui frappent, qui émeuvent avant tout. La figure de l'Éternel réprimandant Adam et Ève accuse un effort remarquable pour représenter l'*Être* supérieur à toute idée. Ce n'est pas un vieillard, mais un homme dans toute la plénitude de sa force, sévère sans colère et terrible sans violence. Le poing appuyé sur la hanche est une hardiesse heureuse d'énergie et de liberté[2].

Les accessoires sont indiqués avec sobriété, mais avec une soigneuse recherche du symbole. Notons à ce sujet le lys qui s'épanouit dans un modeste vase auprès de la Vierge, tandis que les pelotons de laine placés aux pieds de Marie attestent sa vie de travail et de vertu. Dans le tableau de la Nativité, les circonstances de la scène sont rappelées par l'humble paquet, le bâton de route, le chapeau à

[1] Leur nudité est traitée avec toutes les délicatesses d'un pinceau naturellement chaste. Cependant il faut toujours compter avec la sottise humaine : du temps que Flandrin travaillait à ce tableau, il y avait à Saint-Germain-des-Prés une vieille dévote, qui se montrait fort scandalisée de la vue de ses premiers parents et qui ne se faisait pas faute de récriminer contre l'artiste, quand elle le rencontrait. Celui-ci, avec une ingénuité charmante, prit pour arbitre, entre lui et la bonne femme, un des vicaires de la paroisse, qui donna raison au peintre.

[2] La scène se passe dans le parc enchanteur qui s'appelle le Paradis : « Je fais du paysage grand comme nature, » écrivait Flandrin à son frère et il lui empruntait quelques-unes de ses études, (5 octobre 1856.)

larges bords, discrètement figurés à côté de saint Joseph.

A l'Adoration des Mages, premier hommage des Gentils à Jésus, correspond l'épisode de Balaam, ce prophète païen qui proclama la grandeur incomparable du peuple de Dieu.

La quatrième et la cinquième travées sont consacrées au Baptême de Jésus et à la Cène, dont le passage de la mer Rouge et le sacrifice de Melchisédech sont les images. Le rapport qui existe entre le baptême et l'engloutissement de Pharaon dans les flots, est mystérieux et terrible. Les eaux du baptême établissent entre le chrétien et le païen une barrière infranchissable, comme les vagues de la mer Rouge ont à jamais séparé le peuple de Dieu des Égyptiens qui le poursuivaient[1]. L'artiste a choisi le moment où les Israélites, parvenus sur le rivage, assistent à la destruction de leurs ennemis.

« Cette composition, écrivait Théophile Gautier, est une des plus belles qu'ait réalisées l'art moderne. Moïse, drapé de rouge et debout sur le rivage, d'un geste irrésistible commande à la mer de se refermer. Les murailles liquides, entre lesquelles a passé le peuple d'Israël, s'écroulent en engloutissant Pharaon et son armée ; des guerriers et des chars se débattent vainement parmi l'écume. Dans l'exaltation de la joie, les femmes dansent et jouent du tympanon, d'autres prient et rendent grâces à l'Éternel. Un enfant dans un berceau symbolise l'avenir promis à la race protégée par Dieu. Dans le fond, l'on aperçoit la colonne de fumée noire qui servait à guider, pendant le jour, les Hébreux à travers la terre de la soif et de l'égarement[2]. »

[1] Voir les prières liturgiques qui accompagnent la bénédiction des Fonts le samedi saint. Lecture y est faite du chapitre de l'Exode et dans un *oremus* se trouve cette mention : « O Dieu,.. ce que la puissance de votre main a fait pour un seul peuple, en le délivrant de la persécution des Égyptiens, vous l'opérez pour le salut des nations par l'eau régénératrice. »

[2] *Le Moniteur*, 2 décembre 1861.

Quant à nous, nous aimons surtout à regarder cette mère pleine d'angoisse, qui serre en tremblant son jeune fils sur sa poitrine, une des figures les plus poignantes qui soient sorties du pinceau de l'artiste[1].

Le tableau de la Cène nous permet de voir, par une comparaison avec Saint-Séverin, comment l'artiste savait se renouveler. Là-bas Jésus était représenté assis, suivant la tradition : ici il est debout. Prêtre, il offre le sacrifice dont celui de Melchisédech n'était que l'ombre, il tient dans sa main la blanche hostie de nos autels. Saint Jean, qui là-bas reposait sur la poitrine de son maître, se dresse ici, les mains jointes, tendant ses lèvres avides au Pain céleste. Les autres apôtres regardent et attendent; quelques-uns se sont levés, comme pour mieux voir en se rapprochant. On croirait entendre résonner les paroles sacramentelles. Judas se courbe, accablé sous le poids de sa conscience, serrant rageusement la bourse qui cache le prix de la trahison.

Le côté droit de la nef, éclairé par des fenêtres qui donnent sur le nord[2], reste sombre la plus grande partie de la journée. Les trois premières travées, à partir du transept, représentent la trahison de Judas, le Crucifiement, la Résurrection, et, en pendant, Joseph vendu par ses frères, le sacrifice d'Abraham, le miracle de Jonas.

La trahison de Judas est un tableau plein de tumulte et d'émotion. A côté le groupe de Joseph et de ses frères respire une grâce idyllique.

Le Crucifiement est traité dans un parti pris de simplicité extrême. On n'y voit que quatre personnages : Jésus, sa mère, Jean et Madeleine. Nous sommes loin du brouhaha de

[1] Flandrin, qui ne lisait pas Virgile dans le texte, ne pouvait savoir combien il était près du vers admirable :
« *Et trepidæ matres pressere ad pectora natos.* »

[2] Celles du côté opposé.

certaines toiles à effet. Cette espèce d'intimité avec les principaux acteurs du drame du Calvaire nous invite au recueillement. C'est sur le divin Crucifié que l'œil est attiré tout d'abord. Fidèle à la tenue générale de son œuvre et à la convenance de son style, Flandrin s'est bien gardé d'accentuer l'horreur du supplice et son Christ reste toujours le plus beau des enfants des hommes par la grandeur et la noblesse des lignes ; mais le pathétique n'en est pas affaibli : la tête, penchée et mourante, voilée d'une tristesse auguste, est une des plus divines têtes de Christ que l'art chrétien ait créées[1]. « Je ne connais point en peinture une plus émouvante agonie, » écrivait Poncet[2].

La scène de la Résurrection réalise un tour de force. Comment, dans un cadre si étroit et de dimensions si défavorables, l'artiste a-t-il entrepris de montrer le Christ sortant triomphant du tombeau, l'étendard à la main? Non moins étonnant dans son genre est le tableau de Jonas, rempli par une seule figure, celle d'un homme nu au milieu des flots, et rendu saisissant par le contraste entre le mouvement du prophète sauvé, les deux bras étendus comme dans une attitude de foi triomphale et la lourde et sombre silhouette du monstre qui vient de le rejeter de ses flancs.

A la neuvième travée, nous voyons Jésus confiant à saint Pierre et aux apôtres la mission de prêcher l'Evangile par toute la terre. En regard, s'offre le souvenir de l'antique confusion des peuples devant Babel. Les orgueilleux géants qui avaient rêvé de dresser une tour jusqu'au ciel, se séparent pleins de colère, malgré les supplications de leurs femmes, qui, tenant leurs enfants dans leurs bras, s'effor-

[1] Le dessin original est un chef-d'œuvre.

[2] Quelques années après la mort de l'artiste, son frère Paul visitait avec attendrissement, une fois de plus, ces peintures qui lui étaient si chères, quand il rencontra un homme du monde, qui pleurait en face de ce tableau ; c'était Augustin Cochin, bien capable, en effet, d'apprécier à sa valeur une œuvre si hautement chrétienne.



Dessin pour la tête du Christ en croix.

scrupuleux à effet. Cette espèce d'intimité avec les personnages mêmes du drame du Calvaire nous invite au recueillement. C'est sur le divin Crucifié que l'œil est attiré tout d'abord. Fidèle à la tenue générale de son œuvre et à la convenance de son style, Flandrin s'est bien gardé d'accentuer l'horreur du supplice et son Christ reste toujours le plus beau des enfants des hommes par la grandeur et la noblesse des lignes ; mais le pathétique n'en est pas affaibli ; la tête, penchée et mourante, voilée d'une tristesse auguste est une des plus divines têtes de Christ que l'art chrétien ait créées[1]. « Je ne connais point en peinture une plus émouvante agonie, » écrivait Poncet[2].

La scène de la Résurrection réalise un tour de force. Comment, dans un cadre si étroit et de dimensions si défavorables, l'artiste a-t-il entrepris de montrer le Christ sortant triomphant du tombeau, l'étendard à la main ? Non moins étonnant dans son genre est le tableau de Jonas, rempli par une seule figure, celle d'un homme nu au milieu des flots, et rendu saisissant par le contraste entre le mouvement du prophète sauvé, les deux bras étendus comme dans une attitude de foi triomphale et la lourde et sombre silhouette du monstre qui vient de le rejeter de ses flancs.

À la neuvième travée, nous voyons Jésus conférant à saint Pierre et aux apôtres la mission de prêcher l'Évangile par toute la terre. En regard, s'offre le souvenir de l'antique confusion des peuples devant Babel. Les orgueilleux géants qui avaient rêvé de dresser une tour jusqu'au ciel, se séparent pleins de colère, malgré les supplications de leurs femmes, qui, tenant leurs enfants dans leurs bras, s'effor-

[1] Le dessin original est un chef-d'œuvre.

[2] Quelques années après la mort de l'artiste, son frère Paul [illegible] avec attendrissement, une fois de plus, ces peintures qui lui étaient si chères, quand il rencontra un homme du monde, qui pleurait en face de ce tableau : c'était Augustin Cochin, bien capable, en effet, d'apprécier à sa valeur une œuvre si hautement chrétienne.



cent de réconcilier leurs maris, scène superbe d'affolement et de fureur, où un critique distrait a cru voir le massacre des Innocents.

L'artiste interrompit ici son travail, à la fin de 1861, cédant à une fatigue croissante. Les voiles, qui depuis six ans, recouvraient les deux murs de la nef, furent retirés, et l'œuvre, poursuivie dans le silence et le recueillement, apparut aux regards. Qu'il nous soit permis de reproduire ici quelques lignes de l'appréciation de Théophile Gautier[1].

« Jamais le talent si pur de M. Hippolyte Flandrin ne s'est élevé plus haut. Il est vraiment digne d'orner la Maison du Seigneur. Dans plusieurs de ses sujets, l'artiste a rencontré bien des maîtres et des souvenirs formidables. Les maîtres lui ont souri et mis amicalement la main sur l'épaule. Les souvenirs se sont éloignés pour ne plus laisser voir que la pensée propre d'une originalité douce, sérieuse et profonde.

« A force de simplicité, en se retranchant les ressources faciles, M. Hippolyte Flandrin a obtenu des effets que la singularité cherche sans les trouver. Chez lui rien de brusque, rien de heurté, pas de contraste violent ; un dessin plein de rythme, une couleur d'une pâleur tendre, rappelant les gammes mates de la fresque, mais ayant de charmantes harmonies dans ses neutralités; pas d'archaïsme, mais aussi rien de trop moderne, nulle dissonance de réalisme dans l'idéal ; enfin tout ce qu'on pouvait attendre, au plus beau moment de sa carrière, du disciple chéri de M. Ingres[2]. »

[1] *Le Moniteur*, 2 décembre 1861.

[2] Signalons, en contradiction avec les éloges de Théophile Gautier et l'opinion générale, une critique plus impertinente que redoutable, (*Peintures murales de Saint-Germain-des-Prés par M. H. Flandrin, Examen*, par A. Galimard, 1864.) Cette petite diatribe de 47 pages (chez Dentu, Palais-Royal) avait été précédée et peut-être encouragée par un article de l'abbé L. paru dans la *Revue du Monde catholique*, 10 novembre 1863.

Sur ce dernier point un autre critique, M. Fournel, corrige assez justement l'appréciation de Théophile Gautier :

« M. Ingres est plutôt en peinture un païen du siècle de Périclès ou de la Renaissance, auquel les divinités mythologiques ont souri sur le mont Olympe. M. Hippolyte Flandrin au contraire a été touché du rayon chrétien; c'est dans la Bible qu'il a puisé ses plus belles inspirations; c'est dans le genre religieux qu'il a donné toute sa mesure et créé tous ses chefs-d'œuvre[1]. »

Cependant la dixième et dernière travée était encore vide. L'artiste devait y représenter l'Ascension et les Préparatifs du Jugement dernier... Mais épuisé par la fatigue d'une œuvre si colossale, à laquelle d'ailleurs venaient se joindre d'autres travaux (comme ses nombreux portraits, son enseignement à l'École des Beaux-Arts, ses fonctions de membre de l'Institut), il avait dû s'arrêter. Quand il partit pour Rome, il laissait la nef de Saint-Germain-des-Prés inachevée, et, « de ce ton doux qui lui était si naturel et qui pénétrait jusqu'au fond de l'âme », il disait à son élève Poncet : « Mon cher ami, le bon Dieu ne veut pas que je finisse sa maison. »

En effet, il ne l'a pas finie[2].

[1] *L'Ami de la religion*, 8 février 1861.

[2] On sait que son frère Paul, collaborant une dernière fois avec « son pauvre Hippolyte », se fit un devoir de combler la funèbre lacune. Il exécuta la scène de l'*Ascension* d'après l'esquisse peinte par le défunt. Pour la dernière composition, tout restait à faire. Hippolyte Flandrin avait songé à nous montrer quatre anges appelant au son de la trompette les vivants et les morts. Ne pouvant réaliser cette pensée, sans diminuer la taille des personnages, Paul s'est borné à représenter deux anges, tenant les instruments de la Passion et debout auprès du Trône, sur lequel est ouvert le Livre de Vie : ces deux pages sont bien écrites du même style que les précédentes, et seule la main d'un frère pouvait ajouter sans disparate cet indispensable post-scriptum à l'œuvre du grand artiste.

CHAPITRE XIV

LES PORTRAITS

Du temps que Flandrin luttait contre la misère de sa vingtième année, il avait eu l'occasion de faire pour une somme des plus modestes, — trente francs ! — le portrait d'un gendarme. Ce brave homme, qui venait poser dans la petite chambre sans feu que les frères Flandrin occupaient rue Mazarine, a depuis avoué que jamais il n'avait tant souffert du froid. C'était pendant l'hiver de 1829-1830. L'œuvre achevée, le modèle remercia, régla son compte et partit. Quelques jours après, il revenait tout ému. Ses officiers lui avaient fait tant de compliments de son portrait qu'il croyait devoir offrir au jeune artiste un léger supplément au prix convenu.

Tel fut le premier succès d'H. Flandrin comme portraitiste. Sa carrière est comprise tout entière entre le portrait de l'humble gendarme[1] et le portrait de l'empereur.

De retour d'Italie, il exposa au Salon de 1840 le portrait de Mme Oudiné, femme d'un de ses meilleurs amis. Cette œuvre d'un dessin si pur et si fier, où l'étude de la nature est abordée si franchement, avec tant de précision et de fermeté, mais d'où se dégage une impression pénétrante de

[1] Ce portrait existe encore, mais défiguré. Lors de la révolution de 1830, la femme du gendarme, craignant que ce portrait en uniforme ne compromît son mari, fit badigeonner le costume et même certaines parties du visage.

poésie et de rêve, fut très remarquée et accueillie avec beaucoup de faveur. L'auteur, qui l'année précédente avait éprouvé une amère déception avec son tableau, *Jésus et les enfants*, en fut aussi étonné que charmé.

« Mon portrait au Salon, écrit-il à son frère, m'apporte tous les jours des articles de journaux ébouriffants : on donne à ça dix fois plus d'attention qu'à mon tableau de l'année dernière. Deviner pourquoi, c'est difficile[1]. »

Ne serait-ce pas qu'un beau portrait, restant tout près de la nature, s'impose plus facilement qu'une autre œuvre à l'admiration? Il y entre peu de convention ; les qualités de facture s'y montrent de plus près; le mérite, quand il existe, est d'un ordre presque sensible, incontestable. Pour goûter une page d'un grand style, comme les tableaux religieux de Flandrin, il faut une certaine initiation artistique et religieuse, sans laquelle on risque de ne pas comprendre le noble effort de l'artiste. Plus il était original dans sa conception de la peinture sacrée, plus il s'éloignait du public ; par ses portraits, il s'en rapprochait.

Comment méconnaître, à défaut de la ressemblance, dont tout le monde ne peut être juge, la correction et l'élégance du dessin, la précision et la justesse de la touche, la perfection du modelé? Ah ! sans doute il y avait un point qui attirait les critiques. C'était la couleur du peintre, qu'on trouvait grise et triste ; on répétait qu'il jetait de la cendre sur sa palette. Mais il laissait dire : plus soucieux de se satisfaire lui-même que de contenter tout le monde, il continuait à peindre, comme il voyait, dans une tonalité atténuée. Était-ce chez lui habitude d'école? N'était-ce pas plutôt l'effet de son tempérament artistique? Il attachait certainement beaucoup plus de prix au dessin qu'à tout le reste.

[1] 1er avril 1840.

Encore faudrait-il ne pas dénaturer ce caractère de son talent. S'il avait horreur de tout ce qui est criard, il ne méprisait nullement la couleur, quand il la trouvait harmonieuse. Il la voulait, comme il disait, « blonde et large ». Sa défiance des excès de certains coloristes l'a peut-être entraîné quelquefois à une réaction exagérée, mais qu'il était loin de ces partis pris de coloration en noir, de ces toiles en deuil, qui affligent aujourd'hui nos Salons !

De bons juges ont reconnu que les accusations portées contre lui sur ce point n'étaient pas toujours sérieuses.

« C'est une mode, écrivait Théophile Gautier en 1859, de dire que M. Ingres et ses élèves ne sont pas coloristes et pourtant, ajoutait-il, en faisant allusion à un portrait de Flandrin[1], quelle vérité de couleur, quelle délicatesse de tons dans cette figure éclairée de face, et qui, lorsqu'on reste quelque temps arrêté devant elle, produit l'illusion de la réalité ! La main et le bras n'ont-ils pas la fraîcheur et la morbidesse de la chair ? Nous avons déjà fait cette remarque, les dessinateurs ressemblent beaucoup plus à la nature que les coloristes. Un grand ton local simple et vrai dans un contour juste représente souvent mieux l'aspect du modèle qu'un martelage compliqué de couleurs : quels jeux de palette, quels lazzis de brosse exprimeraient le velours de la robe, la fourrure de la palatine, le damas du fauteuil avec autant de puissance que la sobriété de M. Flandrin[2] ? »

Nous trouvons à ce propos une observation judicieuse sous la plume d'un homme qui avait étudié la peinture et reçu les conseils d'H. Flandrin lui-même[3] : « Il évitait les oppositions tranchées et cherchait à fondre ensemble les tons trop entiers, de manière à les soumettre à cette loi d'unité qui règne dans la nature, et qui réduit toutes les

[1] Le portrait de Mme Sieyès.
[2] Théophile Gautier, *Le Moniteur*, 13 juillet 1859.
[3] L'abbé de Saint-Pulgent.

couleurs à n'être plus que des nuances de la lumière. Ces gammes discrètes, ces teintes veloutées et harmonieuses, s'adressent à l'âme plutôt qu'aux organes; tel est dans un autre ordre d'impressions le charme voilé d'une symphonie de Mozart.

« Pour en venir au *faire* de l'artiste, écrivait le même auteur, nous dirons qu'il était excessivement simple et ne laissait apercevoir aucune trace de procédé. Il peignait toujours au premier coup ; il commençait par un côté de la toile et, quand il l'avait toute couverte, elle était achevée. Il était tellement maître de son exécution que ses œuvres paraissaient comme coulées d'un seul jet et arrivées à la perfection sans effort[1]. »

Dans une lettre à Lacuria, Flandrin fait allusion à cette manière de peindre, mais en même temps il marque bien qu'il ne la pratiquait pas d'une manière trop exclusive et qu'il savait en corriger l'excès par le souci de l'effet d'ensemble. Sans doute, comme il arrivait quelquefois, il répondait à une critique de son ami.

« La seconde observation, mon cher ami, je ne sais pas bien sur quoi elle est fondée ; car je crois, et nous croyons toujours avec vous, que la recherche de l'harmonie, l'étude de l'ensemble, est la première de toutes. Je ne me souviens pas d'avoir jamais rien dit qui puisse contredire cela, si ce n'est d'avoir recommandé quelquefois, comme le faisait M. Ingres à l'atelier, pour l'étude du modèle vivant, de peindre autant que possible au premier coup, et par conséquent morceau par morceau ; puisqu'il était en effet impossible d'entreprendre la figure entière. Mais, malgré ce cas particulier, la maxime d'avoir l'œil partout n'en dominait pas moins tout l'enseignement, et pour mon compte, je crois que l'homme le plus exercé,

[1] L'abbé de Saint-Pulgent. *Hippolyte Flandrin et ses œuvres* p. 18.

le plus habile ne doit pas plus l'oublier que l'élève [1]. »

Les toiles que Flandrin a laissées inachevées, en particulier le portrait de son plus jeune fils, enfant de sept ans, montrent que l'artiste peignait en effet morceau par morceau. La partie supérieure de la toile est non seulement couverte, mais d'une manière définitive ; le bas reste blanc. Pour l'enfant en question, les cheveux, le front, les yeux, ainsi qu'une des joues et le fond, sont faits et parfaits. Pour le reste il n'y a rien qu'un léger contour du visage, une ligne indiquant la place de la bouche et du nez.

Flandrin ébauchait quelquefois ses œuvres à la terre de Cassel. Parmi les portraits qu'il nous a laissés de lui-même, l'un nous est parvenu dans cet état intermédiaire entre le dessin et la peinture, image sévère et saisissante de l'expression de l'auteur interprétée par lui-même.

S'il tenait tant au dessin, c'était à cause de son excellence comme moyen d'expression. « En dessinant, a-t-il écrit [2], je donne bien moins la mesure de ma vue que je n'accuse la portée de mon intelligence ou les facultés de mon cœur... Tout ce qui appartient aux vérités morales s'exprime par la forme ; la couleur, à mon avis, représente un côté plus matériel. »

Il s'est toujours efforcé de pénétrer jusqu'à l'âme de ses modèles et de faire ressortir sur leurs traits leur physionomie intime. Voilà pourquoi chacun de ses portraits était pour lui une source d'inquiétudes, et quelquefois d'angoisses. Il tremblait [3] à la pensée de manquer cette ressemblance idéale qu'il poursuivait.

Quelle différence, écrit-il encore, entre les hommes de

[1] Lettre à Lacuria, décembre 1845.

[2] Dans son dernier séjour à Rome, lorsqu'il se préparait à répondre au rapport du 15 novembre 1863, (*Lettres et pensées*, p. 487).

[3] A preuve cette petite phrase, relevée dans une de ses lettres. « Je travaille au portrait de M[lle] Delessert : j'ai une peur atroce. » (14 avril 1842.)

talent proprement dits et les hommes qui, parfois moins habiles, ont l'intelligence du sens philosophique que recèlent les choses! Ceux-là, frappés des apparences, les rendent avec esprit, avec adresse, mais la traduction qu'ils en ont faite est lettre morte. Ceux-ci, dans les objets présentés à leurs yeux, (surtout en ce qui appartient à la nature humaine,) aperçoivent et dégagent une signification morale au service de laquelle ils soumettent la beauté, la laideur même, pour en faire un spectacle plein de vérités et d'enseignements[1]. »

Ces lignes, tracées par Flandrin à la fin de sa carrière, résument la conception qu'il se fit du portrait dès ses premières années.

Le portrait de Mme Vinet, qui est au Louvre, en témoigne. Il fut exposé au Salon de 1841 et dès lors on put saluer en lui les qualités qui pendant plus de vingt ans ont mis Flandrin hors de pair. Un critique contemporain[2], après avoir signalé la simplicité du sujet et l'absence complète de mise en scène dans cette toile, continuait ainsi : « D'où vient la puissance, l'aimant sympathique de ce portrait? Que nos portraitistes le demandent à M. H. Flandrin : ils apprendront de lui à sentir et à voir leurs modèles en artistes, à trouver la beauté dans la ressemblance, à faire d'un portrait vrai une œuvre idéale et une peinture de style. Il leur enseignera que tout portrait doit être pour ainsi dire la transfiguration glorieuse de la personne, type heureux que l'on rêve, image privilégiée qui charme et retient par l'expression de l'âme, du caractère et de l'esprit, par la convenance accomplie de la forme, du maintien et du costume. Ainsi vous prend d'abord ce portrait qu'il a exposé ! Quelle beauté morale respire sur cette figure, en purifie les traits et les contours, supplée la beauté de la jeunesse ! Comme

[1] *Lettres et pensées*, p. 486.

[2] Voir *Le Temps* du 31 mars 1841.

le front se décore de ces cheveux qui blanchissent, comme toute la personne se relève sous l'exquise simplicité des ajustements! L'âge ne pèse point sur une femme qui le porte avec cet abandon; l'âge même lui sied, quand elle a cette élévation naturelle du cœur, cette douce intelligence. C'est une pure et fraîche image à garder soigneusement au foyer de la famille, c'est la plus enviable des mères, la plus noble, la plus touchante des aïeules. »

En mettant sous les yeux de Flandrin cette appréciation de son œuvre, le fils de Mme Vinet lui écrivait : « Quand vous lirez ce qu'un ami de l'art, mais un homme auxquels nous sommes inconnus, en un mot un étranger, un indifférent a éprouvé, a senti à la vue de cette peinture, vous comprendrez que c'est une des nécessités de mon cœur de vous témoigner encore une fois mon éternelle reconnaissance. Grâce à votre talent si pur, à votre intelligence si élevée, vous avez glorifié ce que j'ai de plus cher au monde, vous en avez fait un de ces types qui émeuvent tous ceux qui ont le sentiment du beau. Grâce à vous, si un jour un cruel événement vient m'accabler, ma mère ne sera pas entièrement perdue pour moi. Jugez donc, et j'en appelle à vos sentiments de fils, de l'étendue de ma gratitude et de la puissance des sentiments qu'elle m'inspire[1]. »

Et Flandrin répondait : « Que n'ai-je pu faire cent fois mieux pour un homme qui sent si bien[2] ! »

On serait tenté de croire que, dans ces premiers portraits l'artiste, peu maître de son talent, se cherchât encore et laissât voir quelque hésitation. Il semblerait naturel de vouloir distinguer plusieurs manières consécutives dans sa carrière. Mais, à vrai dire, la plupart des portraits de cette époque ne le cèdent guère à ceux qu'il fit plus tard, soit pour la ressemblance, soit pour l'intensité de

[1] 4 avril 1841.
[2] 15 avril 1841.

l'observation morale, soit pour le mérite de la peinture. A preuve le portrait de Mme Vinet, à preuve encore le portrait charmant et exquis de Mlle Paule Baltard, la fille de l'ami de l'artiste, âgée alors de cinq ans. L'enfant, coiffée d'un petit bonnet et le cou enfermé dans une guimpe de batiste, nous regarde avec une moue amusante et semble nous dire : Je suis bien sage, parce que je le veux; mais, si je ne le voulais pas, rien ne m'y forcerait. Ce gentil visage, si intelligent et si décidé, ressort de la toile avec un relief puissant. Les tons gris se fondent dans une harmonie des plus douces et des plus élégantes. Quelqu'un a dit de ce petit chef-d'œuvre que Velasquez ne l'eût pas désavoué. En tout cas il fait autant d'honneur à l'artiste que ses portraits les plus connus.

Sans donc vouloir nier l'évolution, ni même la progression du talent de Flandrin, nous ne croyons pas qu'il soit juste de distinguer parmi ses portraits différentes manières. Ce n'est pas tant sa science qui a progressé que sa notoriété. Une partie du public, le jury ont pu ne pas comprendre d'abord le mérite de telle de ses œuvres, et quelquefois le méconnaître. L'artiste, suivant sa maxime, « s'est vengé en faisant mieux », ou plutôt en donnant des preuves plus incontestables de sa supériorité.

C'est ainsi qu'en 1843 le jury refusa un petit portrait, qui était doublement cher au cœur de Flandrin, le portrait de sa mère, image douce et humble comme son modèle, étudiée avec la complaisance respectueuse d'un fils et la précision sincère d'un Primitif. « Eh bien, s'écriait un contemporain, Messieurs du jury ont refusé le portrait que M. Hippolyte Flandrin avait fait de sa mère. Ce portrait, qui est la gloire et la consolation de cette famille, ils n'en ont pas voulu. Ils n'ont pas craint d'affliger tout à la fois le peintre et le fils ! Ils ont été sans pitié comme ils sont sans vergogne ! Au reste, on raconte que M. Hippo-

lyte Flandrin avait le pressentiment de cette mésaventure ; il ne voulait pas exposer à un pareil affront le portrait de sa mère ; il fallut que M. Ingres en donnât l'ordre à son élève pour que celui-ci consentît à exposer son tableau. L'ordre une fois donné, M. Ingres est resté dans son atelier, il n'a pas songé qu'il avait le droit d'aller défendre en plein jury l'œuvre de son élève, et maintenant il offre à M. Flandrin son atelier, pour exposer le tableau refusé, comme si l'atelier de M. Ingres valait le Louvre tout entier ! [1] »

Le portrait de Mlle Delessert[2], en 1842, marque dans la carrière de Flandrin une date importante. C'était son premier portrait de jeune fille. C'était aussi la première fois qu'il sortait pour ainsi dire de la clientèle de ses amis. La famille Delessert se montra très sympathique à l'artiste. La jeune fille était charmante, simple et naïve dans ses manières, aimable et rieuse. Elle montait en courant l'escalier de l'atelier de Flandrin, jetait ses affaires sur un canapé et tout de suite, avec une exagération comique, prenait la pose convenue. Cependant sa bonne gouvernante, qui la suivait comme elle pouvait, arrivait tout essoufflée et s'affalait dans un fauteuil. Puis, quand cette pauvre dame, vaincue par la fatigue, s'endormait profondément, la jeune fille disait au peintre en souriant : « Voyez comme je suis bien gardée. »

Son portrait nous la montre debout, grande et svelte, laissant tomber ses bras devant elle sur sa longue robe blanche. De larges bandeaux, suivant la mode du temps, encadrent le pur ovale du visage. L'expression est douce et rêveuse. Les yeux les plus jeunes et les plus gais prennent souvent cette gravité, quand le sourire n'y brille pas : on dirait que le sérieux leur prête une majesté, une majesté

[1] *Les Beaux-Arts* (Salon de 1843, p. 58).

[2] Plus tard Mme la comtesse de Nadaillac. Le portrait est aujourd'hui entre les mains de M. Emmanuel Bocher.

virginale. Les épaules décolletées, les bras, nus en grande partie, dessinent des lignes ondoyantes d'une beauté plastique. Cette attitude si naturelle, la candeur du regard, la couleur même de la toilette font involontairement penser à une fleur qui s'épanouit sur sa tige, à un jeune et beau lis[1].

A cette première époque se rattache le portrait du P. Lacordaire[2]. Le grand orateur, qui venait de rétablir en France l'ordre des frères Prêcheurs, ne négligeait rien pour habituer les yeux des Parisiens à son costume de moine. Il avait fait peindre son portrait par Chassériau et lui avait dit : « Exposez, c'est encore une manière de faire connaître mon habit. » Cabat demanda à Flandrin de dessiner les traits de l'illustre dominicain. Le P. Lacordaire était alors à l'hôtel du Bon La Fontaine, rue de Grenelle. Flandrin s'y rendit; malheureusement son modèle, très occupé, ne pouvait lui donner qu'une séance de trois heures. La pièce était petite, l'éclairage déplorable, le jour venant d'en bas. Flandrin en fit l'observation. Aussitôt, d'un mouvement brusque, le Père s'assit par terre. Flandrin, désolé, le supplie de se relever et de vouloir bien le suivre à son atelier. Sitôt dit, sitôt fait, et l'intrépide religieux resta trois heures immobile et muet. Ce n'était pas chose banale que ce tête-à-tête du grand prédicateur catholique et de celui qui allait devenir le premier peintre religieux de son temps. L'artiste respectait le silence du moine et avec admiration il retraçait cette mâle et ascétique physionomie, ce noble front, ces yeux étincelants de génie[3]. La séance terminée, le P. Lacordaire

[1] Dans une lettre à son frère Auguste, Flandrin s'applaudit des excellents procédés de la famille Delessert : « J'ai fini le portrait de Mlle Delessert ; toute la famille a été enchantée et a usé de toutes les façons aimables pour me l'exprimer. Puis enfin le généreux prix de trois mille francs a couronné tout ça. Mais le mieux encore, c'est de les connaître, car il est impossible de trouver rien de meilleur (1er juillet 1842) ».

[2] En 1840.

[3] Paul Flandrin, qui se trouvait, comme presque toujours, aux côtés de

se leva, visiblement joyeux de retrouver sa liberté et il partit sans même regarder le dessin. Chose plus étonnante, Cabat se montra assez froid, ce qui décida l'auteur à garder son œuvre, bien digne de lui et de son modèle.

Nous ne saurions suivre Flandrin dans le détail de ses portraits. Notons seulement les progrès de sa réputation. Dès 1842 nous le voyons refuser des portraits. Il s'était engagé conditionnellement à en faire huit dans une même famille, si les travaux de Saint-Germain-des-Prés étaient donnés à un autre. Se voyant chargé de cette importante décoration, il dut renoncer aux portraits[1].

En 1844 il peignait celui de Chaix d'Est-Ange, bâtonnier de l'ordre des avocats. La toile était grande, le cadre, magnifique, ne put entrer dans l'atelier de Flandrin que par le toit[2]. « M. Chaix est venu plusieurs fois encore avec différentes personnes, qui ont paru contentes comme lui. Hier j'ai reçu la visite de Jules Janin avec sa femme et un ami. Il est enchanté, et, avec un aplomb sublime, promet que la gravure se fera et se fera par M. [Henriquel] Dupont. En attendant j'y travaille toujours et fais de mon mieux[3]. »

Le portrait de M. Chaix d'Est-Ange, exposé au Salon

son frère, dessina aussi le P. Lacordaire. C'était d'ailleurs une habitude chez lui de dessiner pour son compte les modèles dont Hippolyte peignait le portrait.

[1] Lettre du 1er juillet 1842.

[2] « Nous avons essayé avec mille peines de le faire passer par l'escalier, mais impossible ; arrivé au second, il ne pouvait plus monter, ni descendre. Alors nous l'avons attaché avec des cordes, fait passer par la fenêtre et Chancel, Chavassieux, les deux hommes et moi, l'avons hissé sur le toit, puis fait redescendre par la trappe, où il a passé tout juste. Enfin il y est et fait bien. » (1er novembre 1844).

[3] 1er novembre 1844. — Sur la question de prix, nous trouvons encore ces lignes assez intéressantes : « M. Varcollier me demandait de la part de M. Chaix le prix du portrait : j'ai répondu à M. Varcollier que je n'avais jamais fait de prix, que cela me contrarieraitbeaucoup et que je le laissais libre de faire comme il l'entendrait. Cependant je l'autorisai à dire à M. Chaix que le portrait à mi-corps de Mlle Delessert avait été payé mille écus, que d'ailleurs il pouvait s'informer de ce qui se fait pour les peintres un peu considérés. »

de 1845 avec celui de M. Varcollier et celui « d'une jeune et très jolie dame[1] », obtenait un vif succès[2].

L'année suivante, Flandrin était représenté au Salon par quatre portraits[3] et on lui en demandait d'autres qu'il était obligé de refuser, faute de temps[4]. En 1847 il écrivait : « En fait de commandes, je suis presque trop heureux, et, bien que j'en rejette une partie, je suis encore accablé. Que n'ai-je dix bras ![5] »

C'étaient surtout ses portraits de femmes qui valaient à Flandrin cette réputation croissante. Il excellait à fixer sur la toile les physionomies douces et rêveuses, les traits délicats où se reflètent les âmes tendres et pures, l'alliance délicieuse de la beauté et de la pudeur. Il caressait ces charmantes images d'un pinceau respectueux, qui, dans son admiration de la nature, conservait quelque chose de religieux. Rien de profane dans ces exquises interprétations de la grâce féminine. « On sentait, suivant le mot de Beulé, qu'il avait peint les jeunes filles pour leurs mères et les mères pour leurs fils et tous les fils l'en ont récompensé en le surnommant *le peintre des honnêtes femmes*[6]. »

Cependant ce n'étaient pas toujours la jeunesse et la beauté qui venaient chez lui poser en élégantes toilettes et il n'était pas de ceux qui font consister leur art à démentir la nature, mais au contraire il faisait profession de la suivre avec amour et de lui obéir humblement. Il est des peintres qui prêtent à tous leurs modèles des yeux fendus en amande, un teint rose, une bouche en cœur : Flandrin n'était pas si flatteur, et, si son modèle avait des rides ou

[1] Lettre du 2 mars 1845. Il s'agit du portrait de Mme Féburier.

[2] Lettre du 1er avril 1845.

[3] Entre autres ceux de Mme Regnault, mère d'Henri Regnault, de Mme la comtesse de Verdun et de Mme Hippolyte Flandrin.

[4] Lettre du 10 avril 1846.

[5] 28 février 1847.

[6] Éloge de H. Flandrin par Beulé, page 19.

de l'embonpoint, il ne se croyait pas tenu de le rajeunir ou de l'amaigrir. Mais, semblable à ce philosophe qui disait : Si mon ami est borgne, je le regarde de profil, il savait voir le charme individuel qui ne manque jamais, même à un visage disgracieux. Boileau n'a-t-il pas écrit :

« Chacun, pris en son air, est agréable en soi ? »

D'une personne sans beauté on peut faire un beau portrait.

« Il y a trois façons de faire un portrait, écrivait spirituellement Edmond About : celle d'Albert Dürer, qui n'est pas sotte, celle de M. Dubufe, qui est funeste, celle d'Holbein, de M. Ingres et de M. Flandrin, qui est la bonne...

« Offrez à Albert Dürer un modèle qui ait le nez un peu long, les yeux un peu bouffis, les lèvres un peu épaisses. L'artiste, frappé de ces traits caractéristiques, allongera le nez, grossira les yeux, renforcera l'épaisseur lippue des lèvres. Il fera un portrait chargé, une caricature.

« M. Dubufe, placé devant le même modèle, amincira artistement les lèvres et en gardera juste assez pour dessiner un as de cœur au milieu du visage. Il émondera le bout du nez, comme un branchage inutile, il renfoncera délicatement les yeux dans leurs orbites...

« Les maîtres (et ce mot nous ramène à M. H. Flandrin, peignent l'homme tel qu'il est et le nez comme il se comporte. La nature a dans Albert Dürer un amant un peu fou. Elle a dans M. Dubufe et ceux de son école des ennemis irréconciliables... Elle se console avec quelques amis sincères, qui adorent en elle la source immuable de toute beauté et qui la prennent tendrement comme elle est[1]. »

Flandrin apportait un soin particulier à la pose de ses modèles, qu'il s'efforçait d'approprier à l'âge, au caractère, au rang. Il ne s'en remettait pas au hasard pour décider si

[1] Feuilleton du *Moniteur*, 11 juillet 1857.

la figure serait debout ou assise, dans une attitude énergique ou abandonnée. Les accessoires ont leur importance. Ce n'est pas tout de les bien choisir. Il faut les traiter comme ils le méritent, en les subordonnant à l'ensemble. Les vêtements en particulier demandent à être surveillés avec sévérité, parce qu'ils ont tendance à empiéter.

« Tout Paris a vu des portraits de femme où la robe faisait tort à la tête, des portraits d'homme où la figure était la très humble servante d'une paire de bottes, vernies comme au passage de l'Opéra. » Ainsi s'exprimait Edmond About en 1857[1] et il ajoutait : « M. Flandrin a trop de goût pour intervertir à ce point l'ordre de la nature. Il sait que, lorsqu'on rencontre une jolie femme, on s'aperçoit de sa beauté, avant de remarquer sa toilette ; on rend hommage aux dieux qui l'ont faite, avant de célébrer la couturière qui l'a habillée. »

Sans doute ces qualités de dessin, d'arrangement, de convenance ne sont pas de celles qui jettent le plus d'éclat. On a préféré souvent, et l'on préférera encore, un coloris plus brillant, un relief plus hardi et une originalité plus en dehors. A d'autres d'éblouir les yeux et d'attirer de loin : Flandrin ne cherche pas à arrêter ceux qui passent en courant, il aime mieux satisfaire ceux qui savent regarder longuement. Son art, honnête jusqu'au scrupule, ne s'adresse guère à la foule, comme le charlatanisme. Il se contente d'une élite.

Cette élite ne lui manqua pas. A chacune de ses expositions, elle se groupa avec sympathie autour de ses œuvres, qu'elles consolaient de l'indifférence de la foule, des coups d'épingle de certaine critique et au besoin, comme en 1843, des inexplicables rigueurs du jury.

Cependant le nombre des admirateurs de Flandrin allait

[1] Même article.



Portrait de Madame Legentil, 1856.

le modèle serait debout ou assis, dans une attitude franche [illegible] abandonnée. Les accessoires ont leur importance. Il n'est pas inutile de les bien choisir. Il faut les traiter comme ils le méritent, en les subordonnant à l'ensemble. Les vêtements en particulier demandent à être surveillés avec sévérité, parce qu'ils ont tendance à empiéter.

« Tout Paris a vu des portraits de femme où la robe faisait tort à la tête, des portraits d'homme où la figure était la très humble servante d'une paire de bottes, vernies comme le passage de l'Opéra. » Ainsi s'exprimait Edmond About en 1857[1] et il ajoutait : « M. Flandrin a trop de goût pour intervertir à ce point l'ordre de la nature. Il sait que, lorsqu'on rencontre une jolie femme, on s'aperçoit de sa beauté avant de remarquer sa toilette ; on rend hommage aux dieux qui l'ont faite, avant de songer à la couturière qui l'a habillée. »

Sans doute ces qualités de dessin, d'arrangement, de convenance ne sont pas de celles qui jettent le plus d'éclat. [illegible] pourvu, et l'on préférera [illegible] un coloris plus brillant, un relief plus hardi [illegible] dehors. A d'autres [illegible] Flandrin ne demande pas [illegible] qualités, ceux qui passent en courant, il aime mieux satisfaire ceux qui savent regarder longuement. Son art, honnête jusqu'au scrupule, ne s'adresse guère à la foule, comme le charlatanisme. Il se contente d'une élite.

Cette élite ne lui manqua pas. A chacune de ses expositions, elle se groupa avec sympathie autour de ses œuvres, qu'elles consolaient de l'indifférence de la foule, des coups d'épingle de certaine critique et au besoin, comme en 1853, des inexplicables rigueurs du jury.

Cependant le nombre des admirateurs de Flandrin allait

[1] Même article.



croissant et à la fin de sa carrière l'artiste connut des succès retentissants, ce furent par exemple ceux que lui valurent les portraits de Mme Legentil en 1857 et de Mlle Maison deux ans plus tard.

« L'ouvrage le plus parfait du Salon de 1857 est un portrait de femme par M. H. Flandrin », écrivait Edmond About en tête de son article[1], et dans six colonnes d'un feuilleton qui en comptait dix, il analysait les mérites de cette œuvre avec la verve spirituelle et gamine qui le distinguait.

Mme Legentil est représentée en élégante toilette, les épaules décolletées. De riches dentelles, se croisant sur la poitrine font transition entre les tons éclatants des chairs et le noir sévère de la robe. Dans une pose naturelle et charmante, les mains s'entrelacent légèrement et les bras dessinent une courbe d'un galbe parfait. Le visage, d'une vivacité bien moderne et française, nous regarde avec douceur et quiétude. Dans cet épanouissement de jeunesse et de grâce, on sent comme le reflet du bonheur et le rayonnement d'une belle âme.

Le portrait de Mlle Maison [2] est celui que le public, à la suite de Théophile Gautier, appela : *la Jeune fille à l'œillet*.

« Elle est vêtue d'une robe de soie changeante, gorge de pigeon, qui se ferme à la base du col. Ses mains sont posées sur ses genoux dans un mouvement plein de grâce, d'abandon et de naturel. Elle tient un œillet rouge entre ses doigts distraits. Le peintre lui a dit sans doute de garder cette fleur pour motiver la main, elle l'a respirée et ne pense plus à la tenir. Tout cela est très fin, très bien senti et se devine aisément. Le type de la tête est charmant, mais non d'un charme banal. Il y a dans sa beauté quelque chose de singulier, de mystérieux, d'inquiétant. Quelques tons fauves dorent les tempes à l'insertion des cheveux ; une certaine

[1] Même article.
[2] Plus tard Mme la baronne de Mackau.

acidité de jeune fruit verdit la pulpe des chairs, les yeux ont des malices de sphinx ; la bouche sérieuse dissimule dans ses commissures un imperceptible sourire. A quoi pense-t-elle ? et de qui surtout se moque-t-elle ? Devant cette figure, comme devant certaines toiles du Vinci, on se sent un peu gêné ; elles semblent venir d'une autre sphère. Cependant elle vous fascine et c'est toujours à elle qu'on revient. C'est avec la Monna Lisa, la Mme de Vaucelles et la fille du Gréco, une des têtes les plus immortellement douées de vie qu'ait produites le pinceau... Le portrait compris de la sorte vaut quelque composition que ce soit... et les générations rêveuses viennent s'accouder aux galeries devant l'image toujours jeune de la beauté disparue, en proie à un bizarre amour rétrospectif. Un tel sort est certainement réservé, dans une centaine d'années d'ici, aux deux portraits de M. H. Flandrin, que le catalogue désignera par un de ces petits noms familiers dont l'admiration baptise les chefs d'œuvre ; *la Dame à la fourrure*, *la Jeune fille à l'œillet* ; car ils iront, après avoir orné le salon de la famille, au Salon carré, écrin des plus précieux joyaux de l'art [1]. »

Paul de Saint-Victor s'était déjà écrié avec enthousiasme : « Tôt ou tard la postérité enlèvera à la famille cette radieuse image d'une enfant obscure et la suspendra dans ses musées, entre les reines de Raphaël et les grandes dames de Van Dyck. Des milliers de regards contempleront sa beauté, des milliers de cœurs interpréteront son sourire. Il en est qui, dans trois siècles, seront pris devant elle de ce regret étrange, dont a parlé Michelet et qui s'écrieront : « O femme que j'aurais aimée ! [2] »

Le succès de ces deux portraits précipita Flandrin dans la célébrité, qui a sans doute ses douceurs, mais dont notre artiste paraît surtout avoir senti les amertumes. Écoutons

[1] Théophile Gautier, *Le Moniteur*, 13 juillet 1859.

[2] *La Presse*, 18 juin 1859.

en effet dans quels termes il s'en plaignait à son ami Lacuria : « Ma vie est toujours plus embarrassée. Indépendamment des devoirs anciens, qui suffisaient, et au delà, je suis maintenant à la mode. Je vous l'ai dit déjà, le succès ridicule, parce qu'il est sans mesure, de deux pauvres portraits, me vaut ce surcroît. J'en ai refusé au moins cent cinquante depuis la dernière exposition, mais il y a les princes, les ministres, etc., qui commandent, en demandant avec une instance qui me désespère et à laquelle j'obéis de si mauvaise grâce, que j'en maigris à vue d'œil. C'est fini, je ne suis plus peintre ! Adieu l'étude et ce doux espoir de faire mieux, qui fait notre courage et notre force ! Cette espèce de bonheur m'écrase et je voudrais bien savoir m'en délivrer, mais je ne l'espère pas[1]. »

Au moment où Flandrin faisait entendre ces doléances, il était plongé dans les soucis que lui causaient le portrait de l'empereur et celui du prince Napoléon.

Ces deux portraits, avant d'être deux triomphes pour leur auteur, furent pour lui, et longtemps à l'avance, (surtout le premier) un vrai supplice [2].

Le prince Napoléon est pris sur le vif. Ce gros corps qui se carre dans un fauteuil, ce poing fermé rageusement sur la cuisse, ce masque de statue antique, ce regard d'aigle, mais d'aigle captif, cette expression hautaine et inquiète, tout cela produit un effet saisissant.

« Si tous les documents de l'histoire contemporaine venaient à périr, la postérité retrouverait dans ce cadre le prince Napoléon tout entier. Le voilà bien, ce César déclassé, que la nature a jeté dans le moule d'un empereur romain et que la fortune a condamné, jusqu'à ce

[1] Lettre à Lacuria, 25 janvier 1861.

[2] Le portrait de l'empereur fut peint en 1861 et 1862. Dès 1853, nous notons sur un agenda d'H. Flandrin cette petite mention : « Visite de la princesse Mathilde (à Saint-Vincent-de-Paul)... elle est fort aimable, mais me parle du portrait de l'empereur ». (24 mai 1853).

jour, à se croiser les bras sur les marches d'un trône [1]. »

Le portrait de l'empereur [2] figurait à la place d'honneur [3] du Salon de 1863. « La première toile qui attire invinciblement le regard, quand on pénètre dans le grand Salon carré, écrivait Théophile Gautier [4], c'est le *Portrait de l'Empereur*, par M. H. Flandrin. Jamais l'artiste ne s'est élevé à cette hauteur. Il a trouvé le moyen, ce qui semblait difficile, de se surpasser lui-même.

« L'empereur, en costume de général, est debout dans son cabinet, près d'une table à laquelle une de ses mains s'appuie, tandis que l'autre joue négligemment avec la garde de l'épée... »

« La tête est d'une ressemblance à la fois intime et historique, c'est l'homme et le souverain. Des luisants satinés modèlent le front et semblent y fixer la pensée avec la lumière. Les yeux, profonds et rêveurs, regardent de ce regard qui va au delà des choses et paraît distinguer les formes de l'avenir, invisibles pour tous... »

Oh ! ce regard, « ce regard qui va au delà des choses, » c'est le point essentiel de ce portrait, comme c'était le trait distinctif de la physionomie de Napoléon III. Tout le monde remarqua cette expression rêveuse, les uns pour la louer, les autres pour la critiquer. Dans l'entourage de l'empereur, on en était peu content et Napoléon III demanda lui-même à Flandrin pourquoi il lui avait prêté ce regard : « Sire,

[1] Edmond About. *L'Opinion nationale*, 29 mai 1861. Voir aussi Théophile Gautier. *Le Moniteur*, 25 juin 1861.

[2] Napoléon III accorda à l'artiste quelques rapides séances aux Tuileries. Les détails du costume et les accessoires furent exécutés par l'artiste dans son atelier. Il se servit aussi de photographies.

[3] « Le portrait de l'empereur a été mis à la place d'honneur dans un horrible salon sans lumière, où il est devenu noir comme un crêpe. Le succès cependant est, dit-on, très grand, surtout chez les artistes et même les artistes des différents camps. » (Lettre d'H. Flandrin à Lacuria, juin 1863).

[4] *Le Moniteur*, 23 mai 1863.

répondit l'artiste, j'ai voulu vous représenter lisant dans l'avenir. »

« Il y a là mieux qu'une ressemblance physique, écrivait Olivier Merson [1], et le peintre, tout en poursuivant la représentation de l'extérieur de son modèle, a cherché et trouvé sa ressemblance morale ; il a répandu sur son visage et dans sa pose l'expression de son caractère, le reflet des habitudes de son esprit. » Mais Chesneau [2] ne comprenait pas : « Un seul détail m'arrête et me trouble dans ce portrait de l'empereur : c'est le regard. J'avoue que je ne puis me l'expliquer... Le regard, ce signe expressif si important, me paraît tellement vague, le peintre a voulu lui donner une profondeur tellement voilée que c'est l'œil lui-même qui en reste voilé d'une façon regrettable. »

En feuilletant les journaux du temps [3], on rencontre cette critique exprimée sous des formes courtisanesques qui font sourire aujourd'hui. Un journaliste s'exprime ainsi : « A notre sens, ce sentiment de préoccupation, même dans son

[1] *L'Opinion nationale*, 16 mai 1863.

[2] *Le Constitutionnel*, 5 mai 1863.

[3] Parmi les admirateurs du portrait de l'empereur, nous trouvons M. Edouard Lockroy : « Qui oserait nier que M. Flandrin ait mis une grande pensée dans ce portrait? Pensée tout artistique et picturale, qui réside entièrement dans l'arrangement ,dans les lignes, dans la distribution de de la lumière. Le mérite de cette œuvre est tellement lié à l'œuvre elle-même qu'il ne se peut guère analyser : ce n'est point tant la pose. par exemple, qu'il faudrait louer,... ce qu'il faut louer sans réserve, c'est la manière même dont cette pose est rendue. La pensée est là, dans le contour même, dans cette ligne invisible qui enveloppe les formes et fait que le portrait, qui pourrait être banal, restera comme une œuvre de maître. La pensée est dans ce dessin qui sait prendre le beau caractère d'une tête, la construire, l'étudier, et rendre tous les plans, sans s'embarrasser des détails, des choses inutiles ; elle est dans ce dessin magistral et simple à la fois, qui traduit la nature naïvement et magnifiquement, qui en saisit le sens intime, qui donne un aspect imposant à un costume officiel ; elle est dans cette peinture sage, savante, modeste, maîtresse d'elle-même, qui a raisonné ses effets, qui a subordonné toutes ses lumières les unes aux autres, toutes ses vigueurs les unes aux autres, de façon qu'elles se dégradent et se soumettent toutes à une seule lumière et à une seule ombre : elle est dans la composition simple, grande de l'ensemble ; elle est dans le trait, dans la couleur, dans le style. » (*Le Courrier artistique*, 16 mai 1863.)

expression la plus délicate, ne saurait trouver place dans le regard de celui qui, par ses qualités personnelles, a porté la France à un aussi haut degré de grandeur. Aucun nuage ne peut s'étendre sur sa pensée : le passé et le présent lui répondent de l'avenir. Cette impression, fût-elle vraie, ne saurait d'ailleurs trouver place dans le portrait d'un fondateur d'Empire, du souverain puissant d'une grande nation. Placé à ce faîte si élevé, il ne peut montrer autre chose que le calme. Il doit dire, comme l'Auguste de Corneille :

Je suis maître de moi, comme de l'univers[1]. »

A un autre point de vue, celui de la couleur, le portrait de l'empereur recueillait les suffrages de la plupart des artistes et celui de Théophile Gautier :

« On a l'habitude de vanter surtout M. Flandrin comme dessinateur. Ici, à sa perfection de lignes et à sa pureté de style, il joint les mérites du plus savant coloriste. Quelles difficultés offrait pourtant cette gamme de rouges aux nuances et aux valeurs diverses : le rouge du grand cordon, le rouge du pantalon, le rouge des drapeaux, le rouge amarante de la tenture et du fauteuil ! Sans les sacrifier, M. Flandrin a su les accorder et donner à son tableau une harmonie sobre, tranquille et riche. Dans plusieurs accessoires la justesse de la ligne et du ton va jusqu'au trompe-l'œil et cependant pas un détail ne distrait l'attention. Le visage lumineux domine tout. »

Il est convenu que le portrait de l'empereur marque l'apogée de la carrière de Flandrin comme portraitiste[2].

[1] Un autre, sous une forme plus vive, disait : « Pourquoi cet air préoccupé que le peintre a donné à l'empereur ? — Et les soucis du trône ! dira-t-on. — Sans doute ; mais tel poids est un fardeau pour le faible et un jouet pour le fort. Plus de sérénité m'eût convenu davantage. »

[2] Cependant aucune distinction nouvelle ne vint sanctionner le succès de cette œuvre magistrale. Quelques-uns s'en étonnèrent. A l'Institut, Auber, le célèbre compositeur, prenant son confrère par le bras, lui dit d'un ton



Portrait de l'empereur Napoléon III, 1862.

(Musée de Versailles.)

expression la plus délicate, ne saurait trouver place dans le regard de celui qui, par ses qualités personnelles, a porté la France à un aussi haut degré de grandeur. Aucun nuage ne peut s'étendre sur sa pensée : le passé et le présent lui répondent de l'avenir. Cette impression, fût-elle vraie, ne saurait d'ailleurs trouver place dans le portrait d'un fondateur d'Empire, du souverain puissant d'une grande nation. Placé à ce faîte si élevé, il ne peut montrer autre chose que le calme. Il doit dire, comme l'Auguste de Corneille :

Je suis maître de moi, comme de l'univers[1]. »

À un autre point de vue, celui de la couleur, le portrait de l'empereur recueillait les suffrages de la plupart des artistes et celui de Théophile Gautier :

« On a l'habitude de vanter surtout M. Flandrin comme dessinateur. Et, à sa perfection de lignes et à sa pureté de style, il joint les mérites [illegible]. Quelles difficultés offrait [illegible] nuances et aux valeurs diverses : le rouge du [illegible], le rouge du pantalon, le rouge des tapisseries, le rouge amarante de la tenture et du fauteuil ; tous ces rouges, M. Flandrin a su les accorder et donner à son tableau une harmonie sobre, tranquille et riche. Dans plusieurs accessoires la justesse de la ligne et du ton va jusqu'au trompe-l'œil et cependant pas un détail ne distrait l'attention. Le visage lumineux domine tout. »

Il est convenu que le portrait de l'empereur marque l'apogée de la carrière de Flandrin comme portraitiste[2].

[1] Un autre, sous une forme plus [illegible], disait : « Pourquoi cet air préoccupé que le peintre a donné à l'empereur ? [illegible] les soucis du trône ! dira-t-on. — Sans doute ; mais tel poids est un fardeau pour le faible et un jouet pour le fort. Plus de sérénité m'eût [illegible] davantage. »

[2] Cependant aucune distinction nouvelle ne vint sanctionner le succès de cette œuvre magistrale. Quelques-uns s'en étonnèrent. A l'Institut, Auber, le célèbre compositeur, prenant son confrère par le bras, lui dit d'un ton



Nous avons déjà dit un mot sur cette question de l'évolution de son talent. Il est certain que ses œuvres les plus célèbres appartiennent à la dernière partie de sa carrière; mais celles qu'il a produites à d'autres époques ne leur paraissent pas inférieures pour le charme, ni pour le mérite de l'exécution.

De même, nous avons surtout insisté sur ses portraits de femmes : il serait bien injuste de méconnaître la solidité et la vigueur de certains de ses portraits d'hommes, comme ceux de M. Gatteaux, du comte Duchâtel, du comte Walewski, de M. Marcotte Genlis, de M. Casimir Périer, de M. James de Rothschild[1].

Compterons-nous parmi les portraits de Flandrin la délicieuse figure d'étude qu'on voit au Louvre et qui représente une jeune fille de profil, le visage rêveur baigné dans l'ombre, tandis qu'une douce lumière effleure sa nuque, son corsage légèrement décolleté et vient se jouer sur ses mains? C'est une des plus charmantes interprétations que l'artiste ait données de la grâce virginale. C'est aussi une des plus connues. Combien de fois a-t-elle été copiée ! Les amateurs de poésie idéale, de peinture discrète et suave ont bien souvent rêvé devant elle. Au Louvre, où les œuvres de Flandrin sont en si petit nombre, elle représente dignement le talent de son auteur et, dans une certaine mesure le symbolise. Ne dirait-on pas que cette jeune fille aux traits si purs, à l'expression méditative, ce soit la muse de Flandrin elle-même? Eh bien cette charmante figure a été faite

contenu : «Eh bien, mon pauvre Flandrin, on ne vous a rien donné pour votre portrait de l'empereur, mais nous, de l'Institut, nous vous nommons commandeur. » Cette promotion ne fut pas reconnue du gouvernement.

Le 24 juin 1863, une lettre du peintre allemand Cornelius annonçait à Flandrin qu'il venait d'être nommé chevalier de l'Ordre du Mérite de Prusse, honneur très rare, comme on sait. Flandrin succédait dans cette distinction à Horace Vernet; Cabanel devait lui succéder plus tard.

[1] Les trois premiers de ces portraits furent exposés au Salon de 1861. Les trois autres sont parmi les derniers de l'artiste.

d'après un modèle de profession, sans doute un peu idéalisé.

La jeune fille était grecque[1], et l'image que Flandrin en a tracée, image tout attique certes, est sa dernière œuvre avant son départ pour Rome. On peut donc y voir comme sa dernière pensée et son testament.

Cependant même à Rome, Flandrin travailla. Tel portrait, dessiné d'après la femme d'un ami, Mme Flachéron, porte la date du 9 février 1864. Il avait été question que notre artiste profitât de son séjour à Rome pour faire le portrait du pape Pie IX. Ce projet l'occupait et le préoccupait beaucoup. Effrayé par les difficultés de cette entreprise, surtout dans les circonstances où il se trouvait et dans son mauvais état de santé, très attiré en même temps par un si admirable sujet[2], il hésitait. « Tout le monde m'en parle comme d'une chose en voie d'exécution, écrivait-il le 26 février 1864, et mon attitude de réserve, d'excuses, de regrets, n'est plus tenable. » On dit que le jour de la Chandeleur[3] à la Sixtine, en voyant le Saint-Père entouré de lumières, il s'était écrié : « Ah ! je l'ai trouvé mon portrait de Pie IX ! ... Le pape, c'est le père de la lumière ![4] »

Mais ce chef-d'œuvre, entrevu en idée dans un moment d'enthousiasme, ne fut pas même commencé.

[1] Aussi Flandrin désignait cette œuvre sous le nom de *La jeune Grecque*.

[2] « Je remarque combien serait beau à faire le portrait, sur fond rouge, du pape, ayant devant lui sa table et son crucifix. » *Journal de voyage*, 30 novembre 1863.

[3] 2 février.

[4] *H. Flandrin* par l'abbé de Saint-Pulgent. Dans le journal de voyage de l'artiste nous trouvons cette mention : « Mardi, 2 février, jour de la Chandeleur. Nous allons à Saint-Pierre. Placés haut dans la tribune de Saint-André, nous dominons tout cet immense cérémonial, qui est vraiment admirable. Le moment de l'obédience, la procession et la lecture de l'évangile m'ont surtout frappé. Le pape, debout devant son trône et élevant le cierge qu'il tient, avait dans toute la figure une expression que je n'oublierai jamais. »

La mort surprit l'artiste, pour ainsi dire, tandis qu'il peignait les traits chéris de son plus jeune enfant. Du moins cette toile, restée inachevée est, avec une ou deux figures d'études, une de celles qui ont reçu les derniers coups de pinceau du maître.

CHAPITRE XV

HIPPOLYTE FLANDRIN ET SON FRÈRE PAUL

Un des traits les plus frappants de la physionomie morale d'H. Flandrin, après sa vénération pour son maître, ce fut son amitié constante pour son frère Paul. Ils étaient inséparables : l'un sans l'autre paraissait incomplet, ce qui faisait dire à leurs camarades de Rome, après la réunion des deux frères : Voilà le Flandrin tout entier. Aussi, quoique cette amitié soit pour ainsi dire rappelée à toutes les pages de cette vie, croyons-nous devoir en ramasser ici les principaux traits.

Née dès l'enfance, fortifiée et trempée dans les épreuves communes de la jeunesse, elle ne subit jamais aucun refroidissement. Et cependant les deux artistes, vivant côte à côte et suivant la même carrière, ne furent pas sans rencontrer sur leur route ces causes inévitables de heurt et de froissement qui séparent souvent deux amis et surtout deux frères.

A quoi attribuer chez eux cette perpétuité de bonne intelligence, ce n'est pas assez dire, de tendre affection ? La sensibilité de leurs cœurs, l'élévation de leurs âmes n'y auraient pas suffi : les organisations les plus délicates sont en même temps les plus susceptibles et il ne suffit pas de regarder haut, pour bien s'entendre entre amis. Le secret de leur paisible fidélité était une certaine souplesse, une facilité d'humeur, qu'on peut appeler de la bonhomie, qui n'est

pas seulement un don heureux du caractère, mais qui est aussi une forme de la sagesse et qui dénote une certaine largeur de vues. Y a-t-il personne comme les gens à l'esprit étroit pour susciter des brouilles ? Paul, en particulier, prévint toute difficulté par la modestie avec laquelle il reconnut et aima la supériorité de son cher Hippolyte. Dès le premier jour, il se fit admirateur au lieu d'émule, non par système ni avec arrière-pensée, mais avec une ferveur attendrie. Il suivait humblement son frère, *comme son ombre*, ainsi qu'il aimait à le dire.

De son côté, Hippolyte, tout en gardant pour son cadet la condescendance d'un aîné, rétablissait affectueusement l'égalité et faisait de Paul son confident, son conseiller et son collaborateur.

« Ton amitié fait ma force et mon bonheur, lui écrit-il un jour[1]. Reviens bientôt me trouver. J'ai bien besoin de te voir. Si, sur l'ensemble de ton voyage, tu pouvais gagner huit jours et me les donner, ah ! ce serait une bonne affaire et je sais d'avance que, si c'est possible, ce n'est pas toi qui y feras obstacle. »

« Mon Paul, mon frère, mon ami, lisons-nous ailleurs[2], ta lettre de Viviers m'a fait tant de plaisir que j'en ai pleuré. C'est que, vois-tu, je t'aime tant que ton voyage me semble bien long et que j'aspire de tout mon cœur à nous voir de nouveau travaillant côte à côte. »

Un jour il trouve pour exprimer ses sentiments une image d'une familiarité hardie. Il venait de raconter une promenade qu'il avait faite aux environs du Tréport avec la famille de son ami Desgoffe.

« J'étais assis à côté de Desgoffe sur le devant de la voiture. Nous jouissions de toutes ces belles choses, puis quelquefois je ramenais mes regards sur ces deux bons che-

[1] 13 août 1840.
[2] 1er octobre 1843.

vaux qui courageusement trottaient, marchaient pour nous. L'un, plus grand, plus fort, allait, allait sans avoir besoin d'excitation. Mais son frère, plus faible, semblait souffrir et chercher un appui. Sa joue venait avec tendresse chercher la joue de l'autre. Cette caresse m'a ému. J'ai pensé à notre vie, qui, j'en suis sûr, donnera toujours l'exemple de deux frères s'aimant véritablement, partout, toujours[1]. »

Dès le plus jeune âge, Paul s'était habitué à travailler à côté de son aîné. Il avait été à Paris le compagnon de cette laborieuse existence d'étudiant que nous avons décrite. Le prix de Rome avait séparé quelque temps les deux frères; mais, au bout d'un an, Paul n'avait pas résisté au désir de rejoindre Hippolyte et dès lors tous deux n'avaient cessé de se soutenir l'un l'autre.

Hippolyte, nous l'avons vu plus haut, proclamait que cette amitié faisait sa force et son bonheur. Rappelons quels services Paul lui rendait.

A la différence d'un faiseur vulgaire, qui ne doute de rien et admire tout ce qu'il fait, le vrai artiste hésite et tâtonne. On peut dire de lui, suivant le mot de Pascal, « qu'il cherche en gémissant. » Toujours en défiance de lui-même, il a besoin qu'on l'encourage d'une parole sympathique, qu'on l'éclaire d'un conseil. Mais qui remplira ce rôle vis-à-vis de lui? Sera-ce le maître, dont il attend avec appréhension le jugement? Mais il n'oserait pas lui soumettre son œuvre dans un état trop indigne de lui. Sera-ce un de ces complaisants camarades, qu'on appelle trop facilement des amis? Mais leur bienveillance banale est à bon droit suspecte. Sont-ils sincères, ils peuvent se méprendre sur la valeur d'une œuvre qui déconcerte peut-être leur goût personnel, s'ils sont engagés dans une voie différente. Sera-ce, à défaut du public, le premier

[1] 31 août 1852.

venu ? On raconte qu'Ingres, tout comme Molière, ne dédaignait pas de prendre l'avis de sa servante. Mais, si la lumière jaillit de pareilles rencontres, ce n'est qu'une heureuse exception. Le critique impartial, recommandé au poète par Boileau, l'ami franc et sûr que tout artiste souhaiterait de trouver à côté de lui à certaines heures, H. Flandrin n'eut jamais à le chercher : c'était Paul, qui, malgré son admiration pour le grand artiste, ne le flattait jamais : il l'aimait trop pour cela. Et Hippolyte ne se contentait pas de provoquer les observations de son cadet : il en tint toujours grand compte.

On a vu dans un autre chapitre[1], comment, sur un mot de son fidèle conseiller, il avait été amené à modifier une partie importante d'une décoration et s'était décidé, contrairement à la tradition, à vêtir de blanc les Apôtres qui entourent le chœur de Saint-Germain-des-Prés.

Quelquefois même il donnait à son frère le droit de faire lui-même quelques retouches à ses peintures, par exemple à Saint-Paul de Nîmes : « Si tu vois quelque chose qui t'ennuie à Saint-Paul, *je me recommande à toi :* fais tout ce qui te semblera bon[2]. » Peut-on joindre plus de bonne grâce à une confiance plus absolue ? Et dans une lettre écrite peu après, nous relevons cette petite note : « Je te remercie, mon ami, d'avoir retouché quelque chose à nos peintures. »

C'est que Paul de tout temps prêta son concours à son aîné, qui ne trouva jamais d'aide plus docile, et plus discret; il va sans dire qu'il n'en pouvait désirer de plus dévoué, ni de plus capable. Les cartons de Paul Flandrin, remplis de figures dessinées pour les travaux d'Hippolyte, témoignent d'une manière touchante de cette collaboration intime. Sur une même feuille se rencontrent des dessins des deux frères, sans qu'il soit toujours facile, même pour un œil

[1] Voir le chapitre VII, p. 134.
[2] 11 mai 1849.

habitué, d'attribuer à chacun son œuvre[1]. A Nîmes, Paul avait établi son atelier dans la sacristie de l'église que décorait son frère et c'est là qu'il préludait aux idéales peintures de son aîné, par de consciencieux dessins, ressemblants comme des portraits, d'après des modèles que lui-même avait recrutés parmi les artisans et les ouvrières de la ville.

A Saint-Vincent-de-Paul, il se faisait modestement une spécialité des animaux que la tradition donne pour attributs à certains personnages, comme le lion de saint Jérôme ou le dragon de sainte Marguerite. C'est lui qui, à Saint-Germain-des-Prés, a dessiné le gracieux ânon de l'*Entrée à Jérusalem*, comme le bélier qui figure dans le tableau de Balaam. Il se pliait gaiment à la tâche ingrate de peindre en grand nombre des mains et des pieds. Rien dans les œuvres de son frère ne lui paraissait indigne de son attention et de ses efforts.

Mais son talent correct et distingué était à la hauteur de tâches plus hautes. Il avait fait ses preuves dans les deux compositions originales qui décorent la chapelle des Fonts à Saint-Séverin[2] et plus tard, dans des circonstances douloureuses, après la mort d'Hippolyte, ce fut lui qui, d'après les croquis de son frère, acheva la nef de Saint-Germain-des-Prés[3].

De tous les dessins que Paul fit pour son frère, les plus précieux sans doute furent ceux qui représentaient Hippolyte lui-même posant. S'agissait-il d'une figure importante, d'un geste difficile à trouver, d'une expression de physionomie qu'aucun modèle n'aurait pu donner, l'artiste se

[1] Paul Flandrin, lui, ne s'y trompait jamais. Jusque dans sa vieillesse, âgé de plus de quatre-vingts ans, il distinguait sans hésiter les moindres traits dessinés par son frère ou par lui.

[2] 1844-1846.

[3] Voir chapitre XIII, p. 242, note 2.

drapait comme il l'entendait, prenait l'attitude et le visage qu'il rêvait de prêter à ses personnages. Aussitôt Paul fixait sur le papier l'image fugitive [1] et dès lors Hippolyte avait entre les mains un dessin, dont sans doute il n'était pas l'esclave, mais qui était pour lui du plus utile secours.

Ainsi, par exemple, au temps où il se préparait à peindre sur le mur de Saint-Germain-des-Prés l'*Entrée à Jérusalem*, il avouait, comme nous l'avons vu, que tout ce qu'il avait essayé avec des modèles pour la figure du Christ était médiocre. C'est en travaillant avec son frère qu'il réussit à « se satisfaire [2]. »

Grâce au crayon de Paul, Hippolyte put être à lui-même son Christ. Sa pensée, lue dans ses yeux par les yeux d'un frère qui était aussi un artiste, passa presque sans intermédiaire dans son œuvre. Si, plus souvent qu'un autre, il a réussi à peindre son âme dans ses ouvrages, ne le dut-il pas dans une certaine mesure à l'aide dévoué, qui se faisait avec amour le miroir de son frère ?

D'autre part, qu'il était doux et bon pour Paul de s'appuyer sur son aîné ! Quel exemple, quel stimulant ! Où trouver un ami dont la sympathie fût plus vive, la sollicitude plus dévouée? Paul avait besoin de ce réconfort, car les difficultés qu'il rencontrait sur son chemin, contrastaient avec les succès rapides de la carrière fraternelle. Hippolyte souffrait de cette inégalité, et son affection savait trouver, en même temps que le ton qui console, le mot qui porte et qui entraîne.

« Pauvre ami, écrivait-il, après un Salon où les tableaux de Paul n'avaient obtenu aucune récompense, je pensais à toi et je soupirais, car je n'en connais pas de plus indignement délaissé. Cependant il vaut mieux que l'on dise :

[1] Nous avons déjà dit quelques mots à ce sujet à propos des méthodes de travail d'Hipp. Flandrin (chapitre IV, p. 83).

[2] Voy. chap. VIII, p. 131.

Pourquoi n'a-t-il pas la médaille ? que : Pourquoi l'a-t-il ? Mais ayons bon courage et surtout faisons de notre mieux. J'ai l'orgueil de dire que, si nous venions jamais à nous satisfaire un peu, ce ne serait pas trop mal[1]. »

« N'est-ce pas ? disait-il dans une autre occasion, tu te vengeras, en faisant mieux[2]. »

Aussi quelle joie, quand on rendait justice à *son* Paul, quand par exemple on lui accordait le ruban rouge, après le lui avoir fait attendre plus que de raison !

« Il le méritait depuis longtemps et je désespérais presque de le lui voir obtenir, tant il était délaissé depuis longtemps par les administrations qui se sont succédé. Cependant le contraste de son talent et de la modestie de ses prétentions a triomphé de tout et on peut dire que cette croix a été bien méritée, bien donnée et bien applaudie. J'aurais voulu que vous fussiez là et que vous vissiez avec quel empressement on venait le féliciter. Moi aussi, je l'ai été, car on connaît bien l'amitié qui nous unit. » — « Pour vous, ajoutait-il, chère maman qui la connaissez mieux que personne, vous croirez facilement que sa croix a rajeuni la mienne, qu'elle en a renouvelé et doublé le prix[3]. »

Quand les deux frères étaient réunis, c'était entre eux un échange incessant d'impressions artistiques, de conseils amicaux et de bienveillantes critiques. Quand Paul était au loin, cherchant dans le Bugey, en Provence ou ailleurs[4],

[1] 17 septembre 1849.

[2] 10 novembre 1855.

[3] 16 août 1852.

[4] La vie des deux frères était bien différente. Enfermé si souvent dans son atelier, ou retenu de longs mois sur ses échafaudages, Hippolyte se laissait aller quelquefois à envier l'existence plus libre et plus mouvementée de son cher paysagiste : « Toi, disait-il, tu es devant la nature ; c'est un métier pénible aussi, mais que de douceurs elle vous réserve, que de beautés, que d'heureuses sensations ! » (10 octobre 1857). Peut-être, comme il arrive, s'exagérait-il les agréments de la carrière de son frère. Un jour il lui présenta gaiment ses excuses : « Ah ! mon pauvre ami, je te fais

des sujets d'étude pour son talent de paysagiste, Hippolyte lui transmettait, sous une forme brève et simple, ses recommandations. Ce ne sont que de courtes phrases éparses dans les lettres de l'artiste, souvent même reléguées dans les marges et comme ajoutées en finissant. Il nous a semblé intéressant d'en réunir quelques-unes, et de reconstituer ainsi une partie des idées artistiques de Flandrin.

Tout de suite la préoccupation idéaliste nous y apparaît, d'autant plus frappante que la lettre est plus simple et plus familière.

« Travaille tant que tu pourras, apporte-moi tableaux, études, dessins et tout cela vu de son beau côté. Donne une âme à ton tableau[1]. »

« ... Si tu peux sortir, tâche de faire quelque chose, mais quelque chose d'enragé, de fort, qui ait une âme, une expression, comme une figure peut en avoir[2]. »

« Je verrai, cher ami, tout ce que tu as fait, avec grande joie. Je suis sûr que c'est bien ; mais je te répète, sans avoir vu, ce que la présence de la nature ou plutôt la difficulté de rendre fait oublier : attache-toi au sens poétique, ce côté le plus beau et le plus vrai de toute vérité, puisque c'est celui qui se rattache aux choses éternelles, *ce sens moral* enfin qui rattache l'homme à Dieu. Tu sais de qui est ce mot et combien il exprime juste ce que nous voulons dire[3]. »

Nous regrettons de ne pouvoir désigner avec certitude

amende honorable. J'ai quelquefois cherché à amoindrir les difficultés et les peines du paysagiste à travailler en plein air. Eh bien ! j'ai essayé, dans de mauvaises conditions, il est vrai, puisque je n'ai ni chaise, ni parasol, en plein soleil ! Je me suis rendu à peu près aveugle et, lorsqu'au bout d'une heure ou deux d'immobilité, j'ai voulu me lever, j'ai versé comme un tréteau, et relevé, j'ai boité le reste du jour. » (1er septembre 1861).

[1] 24 mai 1849.

[2] 18 juillet 1849.

[3] 23 septembre 1851.

l'origine de cette expression qui avait frappé Flandrin et qu'il rapporte, sous une forme peut-être inexacte. L'essentiel est de prendre acte de cette affirmation très franchement spiritualiste de l'artiste, aveu inconscient de la nature de son propre talent. Il conseille ici à son frère ce qu'il pratiquait lui-même : il transformait en figures idéales de saints et de saintes, les modèles qui posaient devant lui ; s'agissait-il de portraits, il ne copiait pas la nature, avec la brutalité d'une photographie : il s'efforçait d'atteindre à travers les traits du visage et de saisir jusque dans l'attitude du corps la physionomie morale. Il voulait que le paysagiste fît de même en son genre, qu'il sût voir le bel et noble aspect des choses, c'est-à-dire qu'il choisît et interprétât. Pour lui, comme pour les grands artistes, l'art ne se borne pas à une imitation, c'est une transformation, Charles Gounod disait « *une réparation* ».

Un des moyens conseillés par Flandrin pour donner à un paysage toute sa signification, c'était de l'animer par des personnages et par des scènes historiques, mythologiques ou empruntées à la vie réelle. En cela il était l'écho d'Ingres. Le maître, on le sait, ne concevait guère le paysage que comme un cadre. Il aimait même à répéter que ce sont les peintres d'histoire qui seuls ont été de grands paysagistes. Point n'est besoin de souligner l'étrange exclusivisme de cette assertion.

« Hier j'ai causé avec M. Ingres autour du lac d'Enghien plus de deux heures. Il m'a bien recommandé de te dire qu'il fallait absolument mettre des figures intéressantes dans tes paysages, qu'elles y devaient avoir de l'importance et qu'enfin il fallait faire le choix de motifs avec cette intention. Tu sais que c'est bien aussi mon avis. [1] »

Cette conception du paysage est bien différente de celle

[1] 9 septembre 1850.

qui a triomphé de nos jours. Il faut reconnaître cependant qu'elle a sa grandeur, qu'elle a inspiré des chefs-d'œuvre et pourrait en inspirer encore.

Flandrin se rapprochait davantage de la conception moderne du paysage, lorsqu'avec insistance il appelait l'attention de son frère sur les aspects changeants du ciel, les effets d'éclairage, ce qu'il appelle très bien lui-même « la nature vivante. »

Parlant d'un voyage qu'il venait de faire, il écrivait : « Le ciel nous a donné des effets sublimes sur les montagnes. Quels effets poétiques ! Je crois, non mon ombre [1], mais ma chère moitié, que *tu devrais surtout te préoccuper de cette partie de l'art* [2]. »

« J'espère que tu m'apporteras quelque chose de beau, mais très beau. Tâche de saisir la nature vivante par les vents, les grands effets, enfin tout ce qui peut encore ajouter au caractère du site [3]. »

Pour surprendre ainsi la nature dans sa mobilité, il faut faire vite, et, pour s'élancer dans cette sorte d'assaut, il faut de l'audace. Paul était souvent retenu par une défiance exagérée de ses forces, par le louable désir de faire mieux.

« Laisse-toi aller, lui dit son frère, repousse la peur et je suis sûr que tu auras un grand progrès dans tes résultats [4]. »

« Fais des choses bien souples, bien larges, mets-y ton esprit, laisse-toi aller. » Et il ajoute, avec une délicatesse et une modestie charmantes : « Je te répète tout ce que je me dis sans cesse à moi-même, sans en tirer grand fruit, hélas ! Mais enfin je suis bien sûr que tu ne saurais te fâcher de

[1] Allusion au mot de Paul, qui se disait l'ombre de son frère.
[2] 11 mai 1849.
[3] 15 mai 1849.
[4] 15 mai 1849.

la critique indirecte que te font ces conseils. Tu n'y vois, j'en suis sûr, que cette amitié déjà vieille, mais que son âge n'affaiblit pas, au contraire[1]. »

Cependant le conseil se répète, sous des formes un peu différentes, dont certaines, quoiqu'en dise la modestie de l'auteur, sont très expressives et heureuses.

« Livre-toi à l'impression que te donne la nature, plus qu'au respect trop craintif de la lettre. Je ne suis pas clair peut-être, mais je veux te dire de n'avoir pas peur et de faire encore plus comme tu sens que comme tu vois. Je ne peux pas dire juste ce que je veux, mais je suis sûr que tu me comprends[2]. »

« Songe à prendre des choses un peu neuves pour toi et fais-les avec le sentiment de l'ébauche, comme tu l'entends, comme je l'aime[3]. »

« Fais des peintures dans l'esprit de tes croquis. Je ne te dis pas autre chose[4]. »

Voici encore qui est plus précis et plus pratique; c'est l'indication très explicite d'une méthode de travail.

« Choisis bien l'heure, l'effet, et si, sur une étude déjà faite, tu apercevais tout à coup qu'elle se transforme et s'embellit (par l'heure et l'effet), fais rapidement et avec force une maquette toute petite, qui te donnera tout ce qui constitue ce nouvel aperçu. Je crois même qu'avec les belles études que tu as déjà de ces lieux, tu pourrais te contenter d'une bonne esquisse peinte et d'un beau dessin *hardi*, *vigoureux* et qui te donnerait tout ce qui est caractère et forme. Du reste ce n'est pas la première fois que tu auras fait de bons ouvrages par ce moyen et je crois qu'il te ferait gagner, avec du temps, une certaine liberté à faire vraiment de

[1] 15 août 1854.
[2] 23 septembre 1855.
[3] 10 octobre 1852.
[4] 5 octobre 1856.

l'art. Ce conseil du reste est celui que M. Ingres t'a donné bien souvent[1]. »

A ces conseils s'en joint un autre, qui au premier abord en semble éloigné, mais qui, au fond, se rattache étroitement aux précédents, celui de travailler avec méthode en vue d'un but précis.

« Peu, mais bon. Ne fais pas trop petit et rassemble toutes tes forces. Ne travaille que sur des choses qui comptent[2]. »

« Travaille, mais surtout choisis bien, afin que tu nous rapportes non des études, mais des tableaux faits ou à faire[3]. »

Ces conseils épars dans les lettres de Flandrin n'embrassent pas toute l'étendue du genre du paysage. On a beau les réunir, on n'y trouve pas une théorie complète de cette branche de l'art. Mais ils constituent un ensemble de vues aussi larges qu'élevées, aussi fécondes que sages. Si Flandrin s'enferme avec son frère dans l'école classique, il tend à en renouveler le programme par cette étude des grands effets, des vents, de la lumière, qu'il préconise avec tant d'insistance. Ne recommande-t-il pas à son frère une sorte *d'impressionnisme* discret et de bon aloi, lorsqu'il l'engage « à se laisser aller, à se livrer à son impression, à peindre plus comme il sent que comme il voit ? » Pour atteindre ce but, il donne des indications très précises : ne pas s'attarder à des études trop patientes, se contenter souvent de simples esquisses, qui d'ailleurs ne dispensent pas d'un dessin très ferme, travailler en vue de résultats déterminés. Et toutes ces recommandations prennent encore plus de valeur par la forme qu'elles revêtent, celle d'un encouragement viril, adouci par l'estime et l'affection, sur un ton tempéré par la bonhomie.

[1] 9 octobre 1859.
[2] 16 septembre 1850.
[3] 17 septembre 1857.

CHAPITRE XVI

HIPPOLYTE FLANDRIN MEMBRE DE L'INSTITUT

Le 13 août 1853[1], comme H. Flandrin venait d'achever la décoration de la nef de Saint-Vincent-de-Paul, l'Académie des Beaux-Arts le reçut parmi ses membres[2]. Il avait quarante-quatre ans[3]. Il rejoignait à l'Institut son ami Ambroise Thomas, avec lequel vingt ans auparavant il s'était plu à faire des rêves d'avenir, rêves heureux qui devaient être réalisés. Très sensible à l'honneur qu'il recevait, le nouvel académicien y trouvait mieux qu'une satisfaction personnelle, il y voyait surtout une victoire pour les principes qu'il représentait en fait d'art, pour cette École d'Ingres qui lui était si chère.

L'honneur d'appartenir à l'Institut entraîne avec lui cer-

[1] Pressé par son maître et par ses amis, Flandrin avait posé sa candidature dès 1849. Ses titres principaux étaient alors ses peintures dans le chœur de Saint-Germain-des-Prés et à Saint-Paul de Nîmes. Léon Cogniet et Robert Fleury en 1849, Alaux en 1851 entrèrent avant lui.

[2] Il fut élu au premier tour, en remplacement de Blondel. Voici, à titre de curiosité, comment se répartirent les 33 suffrages exprimés :

Flandrin	18 suffrages.
Signol	3 —
Delacroix	5 —
Hesse	1 —
Vinchon	4 —
Delorme	2 —
	33 suffrages.

[3] Nous parlons ailleurs de la manifestation de sympathie organisée à cette occasion par les artistes lyonnais. Voir le chap. VI, p. 117.



Portrait de Mademoiselle Maison.

La Jeune Fille à l'œillet, 1858.

CHAPITRE XVI

HIPPOLYTE FLANDRIN MEMBRE DE L'INSTITUT

Le 13 août 1853[1], comme H. Flandrin venait d'achever la décoration de la nef de Saint-Vincent-de-Paul, l'Académie des Beaux-Arts le reçut parmi ses membres[2]. Il avait quarante-quatre ans[3]. Il rejoignait à l'Institut son ami Ambroise Thomas, avec lequel vingt ans auparavant il s'était plu à faire des rêves d'avenir, rêves heureux qui devaient être réalisés. Très sensible à l'honneur qu'il recevait, le nouvel académicien y trouvait une satisfaction personnelle, il y voyait surtout une victoire pour les principes qu'il représentait [illegible] l'école d'Ingres qui lui était si chère.

L'honneur d'appartenir à l'Institut entraîne avec lui cer-

[1] Pressé par son maître et par ses amis, Flandrin avait posé sa candidature dès 1843. Ses titres principaux étaient alors ses peintures dans le chœur de Saint-Germain-des-Prés et à Saint-Paul de Nîmes. Léon Cogniet et Robert Fleury en 1849, Alaux en 1851 entrèrent avant lui.

[2] Il fut élu au premier tour, en remplacement de Blondel. Voici, à titre de curiosité, comment se répartirent les 33 suffrages exprimés :

Flandrin	16 suffrages.
Signol	3 —
Delacroix	[illegible] —
Hesse	[illegible] —
Vinchon	[illegible] —
Delorme	2 —
	33 suffrages

[3] Nous parlons ailleurs de la manifestation de sympathie [illegible] par les artistes lyonnais. Voir le chap. VI, p. [illegible].



taines charges. En 1853, l'Académie des Beaux-Arts jouissait de prérogatives dont elle a été depuis en partie dépouillée. L'École des Beaux-Arts était placée entièrement sous la tutelle de l'Institut. Les professeurs se recrutaient eux-mêmes, le plus souvent parmi les membres de la Compagnie. Celle-ci appelant à elle les artistes les plus renommés, n'offrait-elle pas par là-même les maîtres les plus autorisés? L'administration de l'École, au lieu d'être confiée à un directeur, nommé par le ministre, était aux mains d'un conseil de cinq membres librement élus par les professeurs [1].

Enfin c'étaient alors les membres de l'Institut qui étaient chargés de prononcer sur l'admission et les récompenses des œuvres présentées aux Salons.

Flandrin se trouva investi à la fois des fonctions de professeur à l'École des Beaux-Arts et de celles de membre du jury.

Chaque professeur enseignait à l'École des Beaux-Arts à tour de rôle pendant un mois [2]. Flandrin s'acquittait de cette mission avec conscience et avec zèle. En plus de *son mois*, il faisait encore souvent celui d'Ingres, qui, âgé de plus de soixante-dix ans, ne pouvait venir régulièrement. Nous tenons d'un témoin oculaire que l'enseignement de Flandrin trouvait auprès des jeunes gens de l'École des Beaux-Arts la plus grande faveur. Il « faisait salle comble » et on l'écoutait non seulement avec respect, mais avec émotion. Comme son maître jadis, il parlait avec enthousiasme du beau et des grands artistes. Un jour qu'il finissait

[1] Le jugement des concours pour le Prix de Rome était rendu comme aujourd'hui par l'Académie des Beaux-Arts et comme aujourd'hui l'Académie était encore appelée à exercer un patronage intellectuel sur les études des jeunes artistes, pensionnaires de l'Académie de France à Rome, par la critique des œuvres qu'ils sont tenus d'envoyer chaque année.

[2] Il venait alors à l'École, sinon tous les jours, du moins une fois ou deux par semaine et corrigeait les dessins ou peintures des élèves.

la séance après avoir ainsi *répandu son âme*[1] dans son enseignement, son jeune auditoire l'applaudit.

La responsabilité du juge était une torture pour lui. Un combat se livrait entre sa bienveillance naturelle et sa conscience scrupuleuse. Aussi sacrifiait-il souvent non seulement ses loisirs, mais une partie de son travail et quelquefois le soin de sa santé à la crainte de commettre une injustice involontaire.

« Je vous dirai que toutes ces commissions du jury[2] ne me vont guère, écrivait-il à sa mère en 1855. Il faut refuser tant de gens qui se croient du talent et vous maudissent du chagrin qu'on leur fait, cependant avec justice. Mais il y en a bien aussi par-ci par-là, pour qui on est sévère et qu'on fait pleurer injustement ; mais ça n'en fait pas moins de peine à votre fils, qui, vous le savez, n'aime pas beaucoup plus que sa chère mère, qu'on fasse de la peine aux gens et surtout aux humbles. »

Il se plaisait à distinguer, à saluer et, si possible, à encourager chez les débutants les promesses encore timides du talent. Il aimait la droiture naïve des premiers essais et le plus souvent il avait la joie de voir plus tard consacrés par le succès les noms de ceux qu'à l'avance il avait reconnus à part lui et comme marqués pour l'avenir. Mais quelquefois, faut-il le dire ? il regrettait de ne plus trouver chez l'artiste arrivé à la réputation toutes les qualités qui l'avaient charmé dans le débutant.

Au rebours de ce qui arrive aujourd'hui à certains artistes, il se montrait aussi intransigeant sur les idées

[1] L'expression est de Flandrin lui-même, parlant d'Ingres. (Lettre à Lacuria, 4 mai 1834). Voy. chapitre III, p. 52.

[2] Dès 1848 il avait été désigné pour faire partie de la commission chargée de placer les tableaux pour l'Exposition. « J'ai *l'honorable guignon* d'être nommé, » écrivait-il à ce propos. En 1853, avant son élection à l'Institut, pressé par l'achèvement des peintures de Saint-Vincent-de-Paul, il avait refusé les mêmes fonctions qui lui étaient de nouveau offertes.

qu'il était conciliant avec les personnes. Nous en avons pour preuves deux documents rédigés de sa main et d'autant plus précieux pour l'étude de ses convictions artistiques que Flandrin s'est plus rarement hasardé à les formuler par écrit.

Chargé en 1856[1] de présenter à l'Académie le rapport sur les envois de Rome, il remplit son office sur un ton de sévérité qui trahit le mécontentement. Evidemment il déplore les tendances de la plupart des pensionnaires et, regardant comme dangereuse la voie dans laquelle ils sont engagés, il se fait un devoir de le dire.

Il accorde volontiers aux œuvres qu'il examine certaines qualités de couleur, mais il les juge très défectueuses par ailleurs. Il trouve que leurs auteurs se laissent absorber par le soin de la partie matérielle de l'œuvre d'art, et il recommande à toute leur attention ce qu'il appelle la *partie morale*, c'est-à-dire la conception du sujet, l'effort pour exprimer une idée, un sentiment. Il voudrait qu'avant tout on se préoccupât du sujet que l'on a choisi et qu'on s'appliquât à le traiter avec vérité et largeur. Il a horreur de tout ce qui manque de clarté, comme aussi de tout ce qui a plus de brillant que de solidité[2]. Détachons quelques lignes de son rapport. La répétition du même mot, *le sujet*,

[1] Le texte de ce rapport, consigné dans les procès-verbaux des séances de l'Académie des Beaux-Arts (à la date du 5 septembre 1856) est inédit. En raison du caractère confidentiel que l'Académie entend garder aux appréciations de ses membres sur les travaux des jeunes artistes, nous laisserons de côté tout ce qui est personnel, pour nous attacher aux observations les plus générales et ne voir dans la critique des envois de 1856 que les idées dominantes du rapporteur. — Plusieurs des jeunes artistes visés dans ce rapport se sont fait un nom. L'un d'eux est devenu très illustre. Tout en faisant des réserves sur certains caractères de son tableau, Flandrin y louait « une belle couleur, une exécution fine, souple et pleine de charme. » C'était Baudry.

[2] Par là Flandrin se trouve dans le plein courant du bon sens et de la vraie tradition française. Il est même singulier de voir combien le langage de cet homme qui n'avait point fait d'études classiques, se rapproche des préceptes d'un Boileau ou d'un Buffon.

dans ces phrases éparses soulignera l'importance que l'artiste attachait à ce point. Il blâme une composition dans laquelle « le désordre des lignes, le morcellement de la lumière et des ombres produisent l'incertitude et laissent longtemps chercher le *sujet* ». Il condamne une esquisse « qui ne justifie pas son titre et laisse inutilement chercher le *sujet* ». Ici c'est une figure de femme « qui n'a nullement le caractère historique ». L'auteur, « semblant ne pas reconnaître l'étude du corps humain comme assez intéressante, l'a absorbée sous des accessoires et dans un arrangement coquet et de mauvais goût ». Là c'est une scène de l'histoire romaine, qui, bien que traitée à Rome même, ne porte nullement l'empreinte du caractère local. « Hors les enseignes, rien n'indique ni le temps, ni le lieu, ni la condition des personnages. Sont-ils bergers, laboureurs ou bourreaux? Cependant c'est à Rome même, sur le lieu de la scène, au milieu des monuments qui gardent si fidèlement la physionomie de ce peuple, que M..., préoccupé d'originalité, semble avoir fui le caractère de son *sujet.* »

Le rapporteur est encore plus surpris de ne retrouver aucune trace du caractère romain dans un tableau intitulé : *Vue prise sur nature aux environs de Rome.* « On s'étonne que ce soit d'Italie que l'auteur nous l'adresse, car rien n'y rappelle ce beau pays. Par les lignes surtout il s'en éloigne complètement. »

Soit qu'H. Flandrin fût moins choqué des défauts d'exécution, soit que les œuvres des pensionnaires offrissent moins de prise de ce côté, les critiques qui portent sur ce point tiennent peu de place dans le rapport. Il est vrai que parfois l'énergie de ses expressions dispense le maître d'insister, par exemple quand il dit d'un envoi : « L'exécution, vicieuse au dernier point, ne supporte pas l'examen. »

Il ne se laisse pas imposer par certains procédés modernes, plus faciles que loyaux, plus séduisants que

solides : « On ne peut approuver, dit-il, cette manière de faire (qui malheureusement se généralise) où toute étude et finesse se perdent dans le noir. »

La simple et banale correction ne lui suffit pas : il veut qu'on y joigne quelque chose de plus relevé. « Le dessin, assez correct, dit-il, manque de style et de caractère, qualités essentielles de toute œuvre d'art. » On sait d'ailleurs que pour Flandrin ces précieuses qualités ne doivent pas être cherchées en dehors de la fidélité à la nature. Elles sont comme la marque propre de l'artiste digne de ce nom, qui sait voir toutes choses sous un jour inconnu du vulgaire et qui ne saurait copier la réalité, même la plus humble, sans faire une œuvre de style. En donnant un conseil à un jeune pensionnaire, Flandrin lui fait espérer qu'il arrivera ainsi « à des résultats plus vrais et par là même plus larges et plus nobles. »

Quel est donc ce conseil, quel est; suivant Flandrin, le moyen de faire des progrès? Sur ce point il se montre plein de confiance et de sécurité. Le remède, le salut, c'est l'étude des maîtres. « Qu'il continue l'étude des grands maîtres, dit-il d'un jeune artiste, nous lui prédisons de bons et solides progrès. » — « Espérons, dit-il d'un autre, que ses ouvrages se ressentiront bientôt de ces bonnes études. »

Ici Flandrin jugeait des autres par lui-même, qui avait tant joui et profité de son séjour à la Villa Médicis. Tout son rapport est échauffé par un double sentiment de ferveur pour les chefs-d'œuvre des maîtres et de tendresse pour Rome. Cet enthousiasme éclate à la fin : « Pour se résumer, la section demande aux jeunes gens qui ont le bonheur de vivre à Rome, loin des préoccupations de la vie matérielle, de donner dans leurs ouvrages des preuves plus sensibles de la haute influence de tant de chefs-d'œuvre et d'une si riche nature. »

Cette foi dans l'efficacité des grands exemples et des

hautes traditions, cette foi qui dans le rapport de 1856 s'affirmait contre certaines tendances de la jeunesse, était battue en brèche un peu partout, même au sein de l'Académie. Quelques années plus tard, dans de solennelles circonstances elle allait subir un redoutable assaut. Mais les institutions chères à Flandrin pourront être ébranlées, ses convictions n'en seront qu'affermies et elles se dresseront avec énergie en face de la contradiction triomphante. L'artiste était à Rome, où il avait été chercher le rajeunissement de ses forces épuisées, quand parut dans le *Moniteur Universel*, journal officiel de l'Empire, le décret du 13 novembre 1863, qui réformait l'École des Beaux-Arts, c'est-à-dire qui en bouleversait l'organisation, non sans préjudice des droits et de la dignité de l'Institut.

L'édiction de ces graves mesures était accompagnée d'un rapport signé de M. de Nieuwerkerke, surintendant des Beaux-Arts, qui les avait provoquées et qui s'appliquait à en donner les motifs[1].

Au point de vue administratif, le décret supprimait l'autonomie de l'École, en retirant aux professeurs la nomination de leurs collègues et en créant un poste de directeur, nommé par le ministère pour une période de six ans et il retirait à l'Institut le jugement des concours pour le confier à un jury spécial, également formé par le ministère.

Cette mesure n'avait rien de très libéral, cependant elle était présentée au nom de l'esprit moderne ; c'est que la réforme du système administratif de l'École avait pour prétexte celle du système d'enseignement. Que disait en effet le rapport de M. de Nieuwerkerke ? « Le mode actuel de nomination des professeurs a des inconvénients d'autant plus graves qu'il a pour résultat inévitable de perpétuer des doctrines et des théories plus ou moins absolues, et

[1] 15 novembre 1863.

cela dans un temps où le public, n'ayant point de système, point de parti pris, comprend tout et juge tout sans prévention, heureux quand il trouve un mérite quelconque dans les tentatives les plus audacieuses. » L'Institut était donc coupable d'avoir une doctrine. Suivait une critique acerbe du système d'enseignement de l'École des Beaux-Arts. Le rapport constatait, avec raison, que les écoles particulières, comme celles de David, de Gros, de Guérin, de Girodet, d'Ingres, après avoir jeté tant d'éclat au commencement du siècle, avaient disparu sans être remplacées, et, pour remédier à ce mal, le décret portait l'ouverture de plusieurs ateliers officiels à l'intérieur de l'École.

Le rapport dénonçait l'absence de cours pratiques et techniques des procédés de la peinture, de la gravure, etc., et, pour combler cette lacune, dont il triomphait bruyamment, il allait jusqu'à proposer que l'École fût ouverte aux enseignements les plus divers.

« Un érudit s'est occupé de recherches sur les costumes des anciens : qu'il en fasse part aux amateurs de la vérité historique. Un chimiste a trouvé des couleurs nouvelles ou bien un amateur a découvert quelques procédés des maîtres anciens, qu'ils en démontrent publiquement les avantages. Un médecin a étudié le mouvement des muscles produit par les différentes passions, il aura plus d'une leçon intéressante à faire. Un critique enfin s'est-il fait une théorie du beau : qu'il l'explique. Nous verrions très peu d'inconvénients à ce que, dans la même enceinte, on développât des systèmes très différents, que par exemple on prêchât tour à tour l'imitation servile de la nature et la recherche d'un type idéal. »

On n'est pas plus éclectique assurément, mais cette conception de l'enseignement est pour le moins nouvelle, et l'on juge de l'effet que pouvaient produire de pareilles assertions sur les esprits d'artistes qui avaient fait leurs

preuves, et qui par conviction comme par situation, étaient amenés à prendre la défense des traditions menacées.

Le rapport s'élevait ensuite contre l'institution des concours, qu'il représentait comme préjudiciable au développement de l'originalité des élèves. « Ceux-ci, disait-il, connaissant leurs juges, qui sont toujours les mêmes, s'attachent à leur plaire pour réussir et sacrifient leur sentiment personnel à l'espérance du succès. D'autre part les juges, d'opinions différentes, se faisant des concessions réciproques, s'accordent mieux sur les défauts que sur les qualités des concurrents. Le prix est à celui qui a le moins de défauts, non pas à celui qui a les plus grandes qualités. Or n'est-ce pas exactement le contrepied de ce qui devrait servir de base à tout jugement en matière d'art ? »

Cependant les réformateurs ne supprimaient pas les concours, contre lesquels ils se montraient si éloquents. Ils se contentaient de changer le jury, preuve manifeste de l'esprit de défiance qui avait dicté le rapport. N'y lisait-on pas, dès les premières lignes, que « l'organisation actuelle n'offrait pas toutes les garanties que le gouvernement et le public étaient en droit de réclamer ? » Et, à la fin, ne rencontrait-on pas cette phrase décidément peu flatteuse pour les membres de l'Institut : « Toute modification qui tendrait à constituer un jury éclairé et indépendant de toute tradition serait, n'en doutons pas, accueillie avec reconnaissance par les artistes ? »

Enfin l'institution même de l'Académie de France à Rome était gravement atteinte. « La résidence à Rome me paraît trop prolongée », disait le rapporteur et il réduisait de cinq à quatre années le temps de la pension, en stipulant que deux années sur quatre seraient consacrées à des voyages au gré du pensionnaire.

D'un bout à l'autre ce rapport est un manifeste agressif de l'esprit individuel contre l'esprit de tradition. On croirait

assister à une révolte de la bourgeoisie artistique envahissant le palais Mazarin, où régnait une oligarchie de maîtres devenus impopulaires, leur demandant brutalement de quel droit ils exercent leur tutelle sur l'art national et les dépouillant de leurs prérogatives pour les conférer non à la foule, mais au ministère d'alors, complice de cette émeute, de ce 10 août académique.

La section des Beaux-Arts se devait de se défendre. Elle le fit par la plume de Beulé, avec autant de vigueur que de dignité. Une sorte de polémique étrange s'engagea entre le surintendant et le secrétaire perpétuel, plaidant tous deux devant l'empereur, avec des chances très inégales de succès.

Mais, si l'Académie était blessée dans sa dignité, certains artistes étaient frappés en plein cœur, ceux qui, sensibles à l'honneur du corps auquel ils appartenaient, étaient encore plus soucieux des intérêts de l'art qu'ils se croyaient confiés, ceux qui avaient une foi artistique, et qui voyaient leurs plus chères convictions foulées aux pieds. Au premier rang de ceux-là, à côté d'Ingres, se trouvait Hippolyte Flandrin.

Il soupçonnait déjà les projets qui se préparaient, mais la publication du décret et du rapport produisit chez lui une explosion de douleur et d'indignation. Sous le coup de l'émotion, il écrivait aussitôt à Gatteaux :

« Depuis dix jours je repassais avec bonheur les leçons que donnent ici l'antiquité et les maîtres. Plein d'enthousiasme, je sentais s'augmenter encore mon respect et ma reconnaissance pour l'admirable création de Colbert et de Louis XIV, pour cette École où, indépendamment de l'étude des chefs-d'œuvre contemplés à leur place, dans le milieu qui les a vus naître, se trouve encore le bienfait inappréciable d'une cohabitation qui fait communiquer entre elles les études relatives aux différents arts. C'est quand j'étais

plus convaincu que jamais de l'excellence de ces choses, c'est au milieu de ces réflexions que tomba la nouvelle de la ruine de nos beaux établissements, je dis la ruine, car le rapport qui provoque le décret est aussi inexact dans les vues que dans les critiques et je ne vois pas qu'il puisse sortir de là autre chose que le désordre, le désarroi le plus complet. Puissé-je me tromper !

« La critique de ce document est trop facile, je n'y entrerai pas, mais je suis loin, je suis seul et je demande à mon conseil, à mon ami ce qu'il faut faire : qu'a dit l'Académie trois fois outragée ? A-t-elle protesté ? Et comment ? Je ne sais rien. Je déclare m'associer à tout ce que vous aurez trouvé juste et bon, non dans notre intérêt, mais dans celui de l'art et du pays et pour notre honneur[1]. »

Sur ces entrefaites, Flandrin recevait une lettre ministérielle, qui, en lui notifiant que ses fonctions de professeur à l'Ecole des Beaux-Arts avaient cessé, lui apprenait qu'il venait d'être nommé par le gouvernement chef d'atelier dans l'organisation nouvelle. Flandrin, stupéfait d'abord, ne se laisse pas séduire par cette avance. Cependant, comme il le dit, « la question avait plus d'une face », car il pouvait se faire un devoir d'employer au service de ses idées l'influence qui lui était offerte. Mais il n'hésita pas et, avant de savoir ce que décideraient les autres membres de l'Institut qui pouvaient se trouver dans le même cas, « il prit conseil de ce qui lui semblait être l'honneur de l'Académie et le sien. Il répondit à Son Excellence qu'il était touché de cette marque de confiance, mais qu'il avait trop longtemps et trop hautement combattu les idées qui venaient de prévaloir, pour pouvoir honorablement leur prêter son concours[2]. »

[1] Rome, 21 novembre 1863.

[2] Lettre à Ingres, 29 novembre 1863. « J'espère, écrivait-il à son frère, que je suis d'accord avec toi; je crois qu'on ne pouvait bénévolement accepter un plumet à son chapeau après avoir reçu des coups de pied au derrière. » (27 novembre.)

Ce refus était déjà significatif : Flandrin préparait une protestation plus explicite. Malgré son état de santé et des occupations nombreuses, malgré surtout la répugnance qu'il éprouvait, comme la plupart des artistes, à prendre la plume, il jeta sur le papier quelques notes, formant comme le brouillon d'une réponse aux attaques dirigées contre l'Institut. Retenu par un scrupule, il ne voulut rien publier après qu'Ingres eût fait paraître sa *Réponse*. Cependant quelques-unes des idées qu'il avait réunies se trouvaient exprimées dans une lettre par lui adressée à Baltard. Celui-ci en donna lecture à la section des Beaux-Arts qui en accueillit les termes avec grande faveur[1].

Ce projet de réponse, que le comte Delaborde a publié et qu'il appelle une ébauche de la main d'un maître, nous permet, mieux encore que le Rapport sur les Envois de 1856, de voir Flandrin à l'œuvre dans son rôle de membre de l'Institut.

Dans sa *Réponse*, Ingres avait dit, avec une hauteur superbe : « Quant à l'enseignement, je ne reconnais à personne la prétention de se connaître assez en art pour se croire plus artiste que les artistes eux-mêmes, lorsque surtout ces artistes sont des membres de l'Institut, hommes distingués et choisis dans les premiers rangs pour enseigner à l'École des Beaux-Arts. »

Flandrin, comprenant que cette question de l'enseigne-

[1] « Tu me parles de quelques idées que j'ai écrites dans ma lettre à Baltard, disait H. Flandrin à son frère, je suis bien aise que tu les trouves bonnes et justes. Je te dirai entre nous qu'elles sortent d'une espèce de critique du fameux rapport que, dans mon indignation. j'ai faite pour moi et que je te lirai plus tard. Je viens de recevoir à l'instant une bonne lettre de Baltard qui me donne bien des nouvelles et me dit qu'il a lu quelques-unes de ces notes à l'Académie. C'est certes leur faire beaucoup d'honneur; mais il ajoute que je devrais lui envoyer ce petit travail afin qu'il voie avec M. Gatteaux s'il pourrait être utile. Je t'avoue que je n'ose pas, parce que M. Ingres, notre cher maître, ayant parlé, il me paraîtrait outrecuidant de vouloir, moi, ajouter quelque chose. » (25 décembre 1863).

ment était le point capital du débat, ne dédaignait pas d'y insister et de discuter avec les réformateurs.

« On veut faire une École, écrivait-il, on veut enseigner en repoussant toute tradition, comme si enseignement et tradition n'étaient pas synonymes ! On se préoccupe d'originalité, comme si l'originalité pouvait se donner ! L'originalité ne peut être enseignée, mais l'École lui fournit les moyens de se produire en donnant un corps et une forme aux tendances de l'esprit... Vous parlez de liberté, de liberté d'enseignement ! Je vous dis qu'il y a un âge pour apprendre et un âge pour juger, choisir. C'est à cet âge-là seulement qu'il peut être question de liberté, de cette liberté qui vous préoccupe tant. Je soutiens que dans une École des Beaux-Arts, comme dans toute autre, le gouvernement a le devoir de n'enseigner que des vérités incontestées, ou, au moins appuyées sur les plus beaux exemples et acceptées par les siècles. De ces nobles traditions, les élèves, sortis de l'École, feront la vérité de leur temps, soyez-en sûrs : vérité de bon aloi, car elle sera le produit d'une liberté véritable, tandis que l'enseignement du pour et du contre, dans le même lieu et pour ainsi dire par les mêmes bouches, ne peut produire que le doute et le découragement... Non, ce n'est pas le doute qui enseigne, c'est l'affirmation, et voilà pourquoi je n'ai pas voulu prendre part à un enseignement sans principe et sans foi. Puisque j'ai le bonheur de croire, je ne veux pas dire : Voilà qui est peut-être beau, mais je veux dire : Voilà qui est beau, sans qu'un Conseil, supérieur ou non, vienne souffler tantôt à droite, tantôt à gauche et détruire mon ouvrage... La première, la meilleure manière d'enseigner, à mon sens, est celle qui consiste à appeler le respect, la vénération sur les belles choses, en les proclamant les plus belles par la place qu'on leur donne, par les soins qu'on en prend. Dites enfin par tous les moyens : Voilà ce qu'il faut aimer, honorer, admirer. »

Nous sommes heureux de citer ces paroles ardentes qui sont comme la profession de foi émue de l'artiste. A côté de ces phrases enthousiastes, il en est qui ont comme un accent de confidence douloureuse. Flandrin, qui dans sa carrière de professeur n'avait pas toujours trouvé ses élèves à l'unisson de ses sentiments, en avait souffert. Il gémissait de l'atmosphère de scepticisme dans laquelle il lui fallait vivre. « Quels que soient nos sentiments et nos idées particulières, nous sommes un peu troublés par la division qui règne dans notre auditoire. Les époques de foi trouvent toujours des hommes qui se font, même à leur insu, les interprètes du sentiment général : ce sont les grands poètes, les grands artistes. Plus heureux que nous, ils parlent à tous et au nom de tous. De là, dans leurs œuvres, une franchise et une force, que nos précautions et nos réticences ne peuvent avoir. »

Le rapport de M. de Nieuwerkerke avait amèrement critiqué l'insuffisance de l'enseignement donné à l'Ecole des Beaux-Arts : « L'enseignement, à proprement parler, ne consiste guère pour les peintres, sculpteurs et graveurs que dans un cours de dessin... » — « Eh bien ! répliquait Flandrin, l'École avait au moins le mérite de montrer du doigt, de nous recommander ce qui est l'art, l'art tout entier. Par le dessin en effet tout s'exprime. Aux œuvres vraiment belles par le dessin on ne demande plus rien, car elles ont pris le côté expressif des choses. »

Les cours techniques que l'Administration voulait ouvrir ne lui souriaient guère : « Après avoir attaqué les hommes et les choses de l'École par les allégations les moins prouvées, après avoir déconsidéré l'Académie par des mesures qui expriment la défiance la plus formelle, le rapport propose pour tout moyen de rénovation, pour élever les études enfin, il nous propose d'étudier davantage les procédés, les moyens matériels : c'est l'esprit qui a

porté si haut la fabrication des épingles et des locomotives. »

Flandrin d'ailleurs ne prétendait pas qu'il ne restât rien à désirer dans l'organisation actuelle de l'École des Beaux-Arts : il regrettait profondément la disparition des ateliers indépendants d'autrefois. « L'École avait assez de doctrine pour remplir son rôle, c'est-à-dire juger ; elle n'en avait pas assez pour enseigner. Depuis quelques années, il est vrai, un rouage essentiel avait faibli : les écoles du dehors s'éteignaient successivement et, pour la peinture surtout, la grande arène avait perdu un peu de sa vie et de son émulation. »

Et il indiquait le remède : « Ce qu'on vient de faire au dedans, il fallait le provoquer au dehors ; car la création à l'intérieur des ateliers n'aura jamais de valeur que par la liberté et l'indépendance la plus complète des maîtres — des maîtres, entendez-vous? Je ne dis pas des professeurs, car c'est bien différent... Toute la réforme était là. Il fallait provoquer au dehors la renaissance de nouvelles écoles libres, indépendantes, qui seraient venues par leurs luttes dans ce grand centre manifester une vie nouvelle.

« Je l'avoue, l'incohérence d'idées qui se trouve dans le rapport contre la vieille organisation, me fait trouver dans celle-ci des mérites et une hauteur de vues que je ne soupçonnais pas. L'École des Beaux-Arts, telle qu'elle était constituée, n'était pas autre chose qu'une arène où les doctrines des différentes écoles venaient engager la lutte au profit de la vérité générale. Le grand jury était l'Institut, corps suspect parfois, comme tous les corps, mais où cependant les doctrines les plus extrêmes sont représentées : Ingres, Delacroix, Meissonier me semblent en faire foi. Ce jury, je le crois aussi éclairé que tout autre et beaucoup plus impartial, parce que, retirés de la vie active, bon nombre de ceux qui le composent, sont déjà sortis du

champ de bataille et le voient de plus haut, de plus loin. »

« Quant à l'Académie de France à Rome, ajoutait-il, je prétends que les modifications apportées à son règlement avec la prétention de la vivifier, l'appauvrissent, l'énervent et qu'elles conduisent à sa suppression. La facilité de ne plus y séjourner que deux ans est vraiment le coup de la mort. En caressant, en flattant les dispositions fâcheuses de la jeunesse, la présomption, l'inconstance, la recherche prématurée du succès, cette mesure amènera une dissolution certaine, car on aura bientôt une Académie composée de sept ou huit pensionnaires, pour lesquels la Commission du Budget trouvera avec raison exorbitant de maintenir un établissement pareil à celui où l'on entretenait vingt-cinq jeunes artistes. »

Si plusieurs des revendications auxquelles Flandrin s'était associé, triomphèrent avec le temps, si l'Institut recouvra plus tard le droit de juger les concours des prix de Rome et si l'institution de l'Académie de France à Rome fut rétablie à peu près sous sa forme traditionnelle, l'École des Beaux-Arts conserva ses professeurs et son directeur nommés par l'administration. Surtout le mouvement des esprits alla toujours s'éloignant de plus en plus de ce respect et de cette foi artistique que Flandrin professait avec tant d'ardeur.

Du moins peut-on lui rendre ce témoignage qu'il a énergiquement combattu pour la cause qui lui paraissait être la bonne. « Fallait-il veiller aux intérêts de l'art, écrivait Beulé, fallait-il maintenir ses propres convictions, cette âme tendre et repliée sur elle-même se redressait avec un inflexible courage. Flandrin était au premier rang dans la phalange généreuse des artistes qui refusent également de s'abaisser jusqu'à la foule ou d'acheter la faveur des grands... Il est mort en soldat, défendant les institutions qu'il estimait la gloire de son pays. »

CHAPITRE XVII

SECOND VOYAGE EN ITALIE 1863-1864

Depuis plusieurs années Flandrin se sentait épuisé par le travail. Déjà en 1856, il laissait échapper ce mot dans une lettre à son frère : « Jusqu'à quand pourrai-je continuer ? » [1] Et, en attendant, il avait « continué » toujours, se dépensant dans une production excessive, rendue plus lourde encore par cette fièvre artistique et cette inquiète défiance de lui-même qui l'étreignaient sans cesse.

Vainement un ouvrage prenait fin. D'autres renaissaient aussitôt. La nef de Saint-Germain-des-Prés n'était pas terminée que déjà des cartons étaient projetés pour la cathédrale de Strasbourg. Quant aux promesses de portraits, son carnet en était plein. Pour que l'artiste s'arrêtât, il fallut qu'il se sentît terrassé.

Pendant l'hiver de 1862-63, sa santé reçut une profonde atteinte. De cruelles douleurs de rhumatismes, une fièvre accompagnée de délire, des vertiges persistants l'avertirent que le repos était devenu indispensable. Mais comment en trouver les conditions à Paris? Il pensa que Rome seule pourrait lui donner le soulagement nécessaire et retremper ses forces si compromises. N'était-ce pas dans cette ville qu'il avait vécu heureux pendant près de six ans?

[1] Voy. le chapitre XIII, p. 234.



Deux dessins pour la Vierge de l'Adoration des Mages.

(Nef de Saint-Germain-des-Prés, 1857.)

CHAPITRE XVII

SECOND VOYAGE EN ITALIE 1863-1864

Depuis plusieurs années Flandrin se sentait épuisé par le travail. Déjà en 1856, il laissait échapper ce mot dans une lettre à son frère : « Jusqu'à quand pourrai-je continuer? »[1] Et, en attendant, il avait « continué » toujours, se dépensant dans une production excessive, rendue plus lourde encore par cette [illegible] inquiétude, défiance de lui-même que l'[illegible].

Vainement un ouvrage prenait fin. D'autres [illegible]. La nef de Saint-Germain-des-Prés [illegible] terminée que déjà des cartons étaient [illegible] cathédrale de Strasbourg. Quant aux promesses de portraits, son carnet en était plein. Pour que l'artiste s'arrêtât, il fallait qu'il se sentît terrassé.

Pendant l'hiver de 1862-63, sa santé reçut une profonde atteinte. De cruelles douleurs de rhumatismes, une fièvre accompagnée de délire, des vertiges persistants l'avertirent que le repos était devenu indispensable. Mais comment en trouver les conditions à Paris? Il pensa que Rome seule pourrait lui donner le soulagement nécessaire et retremper ses forces si compromises. N'était-ce pas dans cette ville qu'il avait vécu heureux pendant près de six ans

[1] Voy. le chapitre [illegible], p. [illegible].





Au contact de tout ce qui avait nourri, fortifié son âme d'artiste, fécondé son travail au milieu de tant de calme et de sérénité, sur cette terre sacrée dont il avait jadis si profondément senti l'influence bienfaisante, que ne pouvait-il espérer? Depuis longtemps d'ailleurs en famille il était question de ce voyage [1]. Flandrin céda à l'attrait de tant de beaux souvenirs et partit pour Rome, accompagné de sa femme et de ses enfants [2].

Aussitôt en route, il jouit en vrai artiste du « tableau changeant » qui se déroule à ses yeux. Mais au fur et à mesure qu'il revoit ces lieux traversés par lui autrefois dans des circonstances si différentes, une émotion mélancolique s'empare de lui. « Nous partons à onze heures sonnant : le temps est triste, le ciel chargé ; de loin en loin un pâle rayon perce les nuages. La campagne est d'un ton superbe, mais d'une expression mélancolique ; du reste ce voyage me dispose bien naturellement à ce sentiment. Les souvenirs de Lyon et de Rome s'unissent pour me ramener à nos anciens jours [3] et, lorsque je regarde au fond des vallées les derniers horizons qui les couronnent, je crois regarder bien loin dans la première phase de notre vie. » A Lyon, il s'arrête et monte avec son fils aîné « à la sainte montagne », pour aller prier sur la tombe de ses parents. « J'y ai trouvé des fleurs fraîches et en ai été touché aux larmes. Nous

[1] Dans une lettre à Lacuria du 29 juin 1862, nous lisons : « Figurez-vous que nous voudrions, si les santés le permettent, faire une pointe sur Rome, après laquelle je soupire depuis vingt-quatre ans, et qui, à ce qu'il me semble, me ferait moralement beaucoup de bien. J'en ai parlé imprudemment devant les enfants, et Auguste surtout s'en fait une fête, et, si quelque chose nous force à remettre à une autre année, il y aura certainement du chagrin. Pour ma part, je sens que j'ai déjà trop attendu, et que si j'avais pu me donner ce bonheur il y a quelques années, il eût sans doute ajouté quelque force de plus à mes travaux de Saint-Germain-des-Prés. » Au mois de septembre de l'année 1862, l'artiste s'accorda seulement dix-huit jours, qu'il consacra à une petite tournée en Belgique.

[2] Le 18 novembre 1863.

[3] Ce passage est extrait d'une lettre adressée à son frère Paul. (Nice, 22 et 23 octobre 1863).

revenons par Fourvières et la Montée des Anges. Quelle belle ville ! Quel caractère ! » H. Flandrin pouvait alors répéter ces touchantes paroles, que lui avait inspirées deux ans plus tôt [1] sa ville natale. « Adieu, beau et cher pays où repose tout ce que notre jeunesse a aimé, terre vénérable que je regarde avec amour, sur laquelle je marche avec respect ! Chaque fois que j'y viens sans toi, mon Paul, je te regrette vivement. Ces bonnes émotions, je voudrais toujours les partager avec toi et il faudra, si Dieu nous prête vie, que nous y revenions ensemble dans ce but, ce but unique d'y repasser notre jeunesse et nous rapprocher ainsi toujours davantage. » De Lyon à Marseille, ce beau trajet, qu'il connaît si bien, lui donne des émotions toujours plus vives. « Ce matin nous sommes repartis pour Nice, ici il faut renoncer à rien dire. Je ne peux plus que lever les bras. Ce sont partout des beautés de l'ordre le plus élevé, des magnificences dont rien ne peut donner l'idée. Je suis littéralement fatigué d'admiration... Mais je reviens sans cesse à ce que nous avons vu aujourd'hui. Je ne peux me taire et cependant comment dire cette beauté de lignes, la mer, les montagnes, les rochers, la végétation la plus riche, la plus variée, s'unissant pour former des motifs si hardis, si nobles, éclairés par une lumière si brillante et si douce [2] ? »

En 1832, Flandrin était entré en Italie par la route du mont Cenis : en 1863, il suivit la route de la Corniche, qui naturellement l'enchanta. « La meilleure part de toutes ces magnificences appartient à notre pays, de Marseille à Nice et Menton. Dans notre Provence surtout, c'est tellement au-dessus de tout que je ne l'oublierai jamais. J'en raffole ! et je recommencerais tout de suite. [3] » Dans ses notes rapides, Flandrin regrettait souvent de ne pouvoir dessi-

[1] Lettre du 16 septembre 1861.

[2] 22 et 23 octobre 1863.

[3] Lettre à Paul Flandrin, 28 octobre 1863.

ner au lieu d'écrire. Il nous semble cependant que le crayon n'ajouterait pas grand chose à ce petit croquis : « Nous voici à Gênes; logés sur le port, nous avons une vue très belle, très intéressante, mais assaisonnée d'un bruit incroyable. Ce sont des cris, des bruits de toutes sortes et qui forment quelque chose d'incompréhensible : cris humains, cloches, charrettes, locomotives, tout s'en mêle. La foule est composée de la manière la plus variée : soldats de toutes armes, portefaix, marins, prêtres, *forestieri* [1], moines ; les charrettes, les ballots et surtout de longs convois de mulets et tout ça si serré, si dru, que quelquefois, en se retournant pour parler à un des siens, on embrasse un cheval ou un âne ! Et les boutiques ! Ah ! ma foi, ça a du caractère : *pezzicaroli* [2], confiseurs sont décorés comme des chapelles, et il y a dans toutes un Garibaldi. L'aspect de certaines rues est prodigieux, palais à tous les pas, et beaucoup de véritablement beaux, qui donnent à cette ville un caractère de fierté et de magnificence remarquable. C'est bien Gênes la superbe ! [3] »

De Gênes, Flandrin gagne Pise en voiturin. Le voilà dans cette chère Toscane dont il a conservé un souvenir si ému et dont les vieux maîtres par leur naïveté et leur sincérité ont depuis longtemps conquis son cœur. « Le *Campo santo*, qui était resté dans ma mémoire comme une des choses qui m'ont le plus frappé, m'a rendu mes impressions d'autrefois. La simplicité de l'architecture, où l'austérité s'allie à l'élégance, m'a touché au moins autant que dans ma jeunesse. C'est avec une vraie émotion que je suis entré, et que portant mes regards sur ces murailles vénérables, j'ai reconnu l'effort et les ravages du temps. Bien des choses, hélas ! ont achevé de mourir, et les autres pâlissent sensi-

[1] Étrangers.

[2] Charcutiers.

[3] 28 octobre 1863.

blement. Et cependant quelles leçons peuvent encore donner ces ruines ! Les grandes scènes peintes par Orcagna sont traitées avec une force et un pathétique vraiment à la hauteur des sujets. La vie de San Ranieri a beaucoup souffert. L'immense travail de Benozzo Gozzoli a pâli, mais il reste encore certains sujets assez complets, certains groupes de portraits d'hommes dignes de Masaccio et que je voudrais voir recueillir [1]. »

De Pise, Flandrin pousse une pointe sur Lucques, où il admire entre autres « deux merveilleux tableaux de fra Bartolomeo. » — « C'est ineffable d'expression et puis la gamme en est si blonde, si forte cependant ! Quel charme bienfaisant ! »

A Sienne, il ne retrouve plus d'abord cette ville qu'il aimait, « où semblaient se continuer et vivre encore les treizième et quatorzième siècles. » Il veut revoir dans le Palais public les salles peintes à fresque par les maîtres de l'ancienne école Siennoise. « La salle de Spinello Aretino est fermée ; on en a fait une salle des archives. Je le regrette mais je demande à voir celle d'Ambrogio Lorenzetti... Elle est malheureusement bien ruinée, mais une fois qu'on a vu de pareilles choses, quelque mutilées qu'elles soient, on s'en souvient toujours. Pour moi, il m'a semblé n'avoir pas quitté celle-ci et je remarque que ce que j'aimais le mieux, lors de mon premier voyage, est encore ce que je préfère maintenant. » Un des monuments qui le charment le plus est la Porte Romaine. « J'admire comme les artistes de cette époque savaient donner à chaque édifice sa signification propre. Cette porte, selon qu'elle est ouverte ou fermée, prend tour à tour le caractère d'un arc de triomphe ou d'un invincible obstacle. Elle fait front à l'ennemi avec une merveilleuse audace et cependant elle s'aide encore d'une

[1] Journal de voyage de Flandrin.

pensée pieuse : car, dans la chapelle suspendue au-dessus du passage, elle présente à la vue l'image de Dieu, sous la protection duquel la ville s'abrite. Sous l'arc de ce monument si simple et si fort, nous regardons une campagne enchanteresse, éclairée par un doux soleil d'automne. Les fonds, du plus bel outremer, sont coupés par des vapeurs blanchâtres qui en déterminent les plans. C'est charmant![1] »

Flandrin traverse en voiture le pays si pittoresque de la Toscane. « La montagne de Viterbe, que nous franchissons avec six chevaux, est gardée par six ou sept postes de gendarmerie, qui y passent les jours et les nuits. C'est là, à ce qu'il paraît, qu'est le point critique. Nous ne sommes pas toutefois assez inquiets pour négliger la sublime vue dont on jouit au sommet. En descendant, nous devions découvrir déjà le Monte Cavi, mais les vapeurs nous en empêchent. Nous longeons, en le contournant, le beau lac, qui me fait répéter ce que je disais il y a près de trente ans : « Il semble que c'est la nature sortant de la main de Dieu après la création. » Les souvenirs de ce vieux temps et de mes voyages à pied avec Paul et Oudiné me sont bien vivement rappelés[2] ! »

Mais, en approchant de Rome, toutes ces émotions redoublent.

« Avec quel attendrissement des hauteurs de Baccano j'ai aperçu et salué le dôme de Saint-Pierre, dominant les immenses solitudes de la campagne de Rome! Nous avons arrêté la voiture et sommes tous descendus, pour mieux témoigner de notre respect et de notre admiration ; puis, en approchant, la *Storta*, le tombeau de Néron, *Ponte Molle*, et enfin la Porte du Peuple m'ont fait tressaillir plus vivement encore et plus d'une fois les larmes se sont fait jour[3]... »

[1] Journal de voyage.
[2] Ibid.
[3] Lettre à Paul Flandrin. Rome, 10 novembre 1863.

Dès le soir de son arrivée, le voyageur, cédant à une attraction irrésistible, se dirige vers l'Académie de France, où cependant il ne voudrait pas se faire reconnaître trop tôt, il se tient donc discrètement à l'écart dans la nuit. « Le Pincio est sombre et désert, et avec précaution... nous nous approchons de l'Académie. C'est bien cette chère maison où j'ai et je peux dire où nous [1] avons été si heureux. Cachés sous les chênes verts près de la petite vasque (où je trempe mes doigts comme dans un bénitier), nous considérons sa façade, ses fenêtres, dont plusieurs sont éclairées [2] ... Nous n'osons approcher, parce qu'un groupe de pensionnaires est à la porte, causant et riant et que nous voudrions être casés avant d'être reconnus. »

Les jours suivants, malgré le soin de son installation [3], malgré un temps affreux, Flandrin va revoir et admirer les belles choses qui lui tiennent tant au cœur.

Sa première visite est pour le Vatican, qu'il retrouve « non plus grand, mais plus admirable encore qu'autrefois. » — « Tout y respire une majesté et une force surhumaine ; il y a là quelque chose qui ne se trouve pas dans les palais des rois. » Le lendemain, sous une pluie battante, il mène son fils aîné au Forum. « Nous allons de la colonne Antonine à la colonne Trajane, au tombeau de Bibulus, au Capitole et enfin au Forum, jusqu'au Colisée. Nous revenons comme deux barbets ; il eût peut-être mieux valu attendre, pour voir cela avec de l'effet, sous une belle lumière, mais nous considérons cette course comme un hommage à tant

[1] Même lettre.

[2] Flandrin ajoutait dans la lettre à son frère : « Ces sensations que tu comprends et partages, mon cher ami, je me faisais presque un reproche d'avoir pu sans toi venir les chercher ; car, tu le sais bien, cette chère amitié fait souffrir, si nous ne lui rendons pas tout commun ; mais malheureusement ce n'est pas possible et il faut encore remercier Dieu d'une souffrance qui prouve que nous nous aimons. »

[3] Il s'installa avec sa famille 107 *via del Babuino,* au coin de la place d'Espagne. C'est là qu'il devait mourir.

de nobles choses [1]. » Puis il retourne à Saint-Pierre et va revoir les peintures de Raphaël. « Nous passons par les *Loges* dont la vue me transporte d'admiration, sentiment qui va toujours en s'augmentant quand nous approchons des *Stanze*. La vue de ces chefs-d'œuvre, dont la mémoire est dans mon cœur autant que dans ma tête, ranime encore mon enthousiasme : quelle joie de voir ainsi se réaliser le beau ! O mon cher Paul, pourquoi n'es-tu pas là? [2] »

« Aujourd'hui, écrivait-il quelques jours après [3], j'ai été aux *Stanze* et pour la première fois je suis remonté au Musée. La *Transfiguration* [4], le *Couronnement de la Vierge*, la *Madone de Foligno*, etc., etc., je me suis délecté de tant de belles choses : elles sont plus jeunes, plus brillantes que jamais. Que ne puis-je en dire autant des fresques ! Mais hélas ! (je ne sais si je me trompe), il me semble que certaines *Loges* ont beaucoup souffert et que dans les *Stanze* il y a un certain travail de ruine que je ne connaissais pas et qui fait trembler. Comment penser en effet de sang-froid que [nous perdrions] [5] ces merveilles, produits d'un homme et d'un temps privilégiés, depuis longtemps passés et qui ne peuvent renaître ; car le goût et les idées vont chaque jour s'en éloignant encore plus que le temps. » Il était alors sous le coup des projets de réforme de l'École des Beaux-Arts, et il ajoutait avec amertume : « Au milieu du persiflage et du doute général, un homme de bonne foi paraît maintenant une bête et cependant que faire sans ça ? »

[1] Lettre à Paul Flandrin, 19 novembre 1863.

[2] Journal de voyage.

[3] Le 4 décembre 1863.

[4] « La *Transfiguration* est rayonnante de beauté. Quelle force! O glorieuse chose ! Partout, en tout, *il* est incomparable. On ne peut guère voir après lui que ceux qui l'ont précédé. La nature s'est-elle donc épuisée à le produire ? » Journal de voyage, 4 décembre 1863.

[5] Dans sa lettre à son frère Paul (4 décembre 1863), Flandrin a omis ici un mot, que nous suppléons d'après le sens général.

Cette foi, cette candeur, si rares de nos jours et cependant si précieuses, Flandrin les sentait plus que jamais vivre en son cœur en présence de ces chefs-d'œuvre qui l'avaient passionné autrefois et qu'il goûtait plus encore après vingt-cinq ans, non seulement parce qu'il y retrouvait le charme de ses impressions de jeunesse, mais parce que, comme il le sentait lui-même, ses propres efforts et ses propres progrès l'avaient rapproché des maîtres et lui permettaient de pénétrer plus profondément dans leur intimité. « Je crois que nous[1] avons fait quelques progrès, car tout cela m'apparaît plus beau que jamais[2]. »

Nous avons vu en quels termes Flandrin parlait de Raphaël. Il disait entre autres choses qu'on ne pouvait guère voir après lui que ceux qui l'ont précédé. Flandrin en effet a toujours eu pour les Primitifs une prédilection intime. On se rappelle toute l'émotion que lui avaient causée à différentes époques les maîtres de l'école Toscane. Les Primitifs flamands jouissaient sur son cœur des mêmes droits que les italiens. En 1862, après une visite à Anvers, il écrivait : « Les Rubens, les Van Dyck remplissent les églises. Quelques Rubens ont vraiment une grande supériorité sur ceux que nous possédons. C'est magnifique et si complet, que lorsqu'on contemple cela, on ne demande rien d'autre : mais viennent les Primitifs, ils me font presque oublier toutes ces magnificences, toutes ces splendeurs du talent; car eux, ils vont droit au cœur et ils y laissent des impressions durables[3]. »

A Rome, Flandrin n'oublie pas ses chers Primitifs, il va revoir à l'église des Capucins « la belle composition de Giotto. » Il constate avec étonnement qu'elle est sur toile.

[1] On remarquera la délicatesse avec laquelle il confond ici sa personnalité avec celle de son frère.

[2] Lettre à Paul Flandrin, 19 décembre 1863.

[3] Lettre à Lacuria, 19 octobre 1862.

« C'est un carton colorié comme une fresque ou comme une détrempe, ce que je ne croyais pas ; car autrefois je l'avais toujours pris pour une fresque[1]. » De là il se rend à Sainte-Marie Majeure pour voir « l'admirable mosaïque de de Gaddo-Gaddi, » et à Sainte-Praxède où il remarque les mosaïques de l'abside et la chapelle de la Colonne. Il ajoute : « Je reverrai tout ça bien souvent, car il s'en dégage quelque chose de si bon ! »

Un autre jour il n'hésite pas, semble-t-il, à mettre les Primitifs au premier rang : il mentionne sa visite à la bibliothèque du Vatican. « Que de trésors ! s'écrie-t-il. Je revois les *Nozze Aldobrandini* avec un grand plaisir, mais je suis touché surtout d'une collection de tableaux des Giotto, des Gaddi, des Memmi et autres peintres de ces Écoles, rassemblés par Grégoire XVI. L'expression des sentiments forts et vrais est ici portée au sublime[2]. »

Parmi les peintres qui sont venus après Raphaël, il en est un pour lequel Flandrin professe une admiration toute particulière, c'est le Dominiquin[3]. Il signale avec émotion ses visites aux principales œuvres de ce maître[4], et il conclut : « A Rome, l'œuvre du Dominiquin est immense et je voudrais me rappeler toujours ce *Martyre de saint André*, les pendentifs de *sant'Andrea della Valle*, les quatre lunettes qui sont sous le charmant portique de *sant'Onofrio* et, au Palais Farnèse, huit ou dix fresques ou détrempes

[1] Journal de voyage, 16 novembre.

[2] Journal de voyage, 30 novembre.

[3] Il estime aussi beaucoup Jules Romain. Après une visite à la *villa Madama* (le 14 décembre) il s'écrie : « Quel homme que ce Jules Romain ! quelle sève antique ! »

[4] « Les quatre pendentifs de *sant'Andrea della Valle*, (5 décembre), la fresque de San Gregorio, « le plus bel ouvrage du maître » (12 décembre) le plafond du palais Costaguti (10 février) les détrempes du palais Farnèse (18 février) un *Narcisse*, un *Hyacinthe*, et un *Adonis déchiré par le sanglier*. — « C'est d'un sentiment admirable, les figures mêmes ont de la beauté et les paysages sont d'un rare caractère, de la plus belle et de la plus large exécution. »

représentant des sujets de la fable, ouvrages pleins de naïveté, de tendresse et de force, surtout dans les paysages. Quand il emploie ces procédés de peinture, le Dominiquin se montre bien supérieur à ce qu'il est dans ses tableaux à l'huile. Cette manière de faire, simple et large, exprime beaucoup mieux la nature de son esprit, qui est droite, ingénue, et dont par cela même elle permet de mettre aisément en lumière les précieuses qualités[1]. »

Flandrin s'étonnait de trouver dans cette Rome qu'il croyait si bien connaître, tant de belles choses qui lui avaient échappé pendant un séjour de six ans.

Il est vrai que des fouilles nombreuses et conduites avec intelligence amenaient au jour un peu partout des richesses nouvelles[2].

A côté des monuments de l'antiquité, ceux des premiers siècles du Christianisme revoyaient la lumière. L'archéologie les expliquait. La science, la foi, la poésie, se réunissaient pour procurer à l'artiste chrétien de nouvelles émotions dont il était ravi.

Dès le 15 novembre, il avait été visiter les catacombes de Sainte-Agnès.

« Après avoir allumé chacun notre petite bougie, précédés par le guide et nous suivant à la file, (car il n'y a pas place pour deux de front), nous descendons un escalier de quarante-cinq marches et entrons dans les galeries, qui, dès les premiers pas, sont pleines de tombes superposées, pour toutes les tailles et tous les âges. Un sentiment religieux vous pénètre, lorsque sur chacun de ces lits funèbres on remarque la poussière blanche qui n'est autre que la poussière humaine et dans laquelle se trouvent encore des débris ayant leur

[1] Journal de voyage, 19 février 1864.

[2] Visite du 19 novembre au Forum, au Palatin, à M. Rosa et à ses fouilles; visite du 29 novembre aux fouilles de *Prima Porta*, dans une ancienne maison de campagne de l'impératrice Livie. C'est là qu'a été trouvée « l'admirable statue d'Auguste » maintenant au Vatican.

forme première. L'horreur naturelle que nous avons pour la mort, est ici tempérée et dominée même par l'idée religieuse que ce sont là nos ancêtres dans la foi, et que c'est la succession de leurs souffrances qui a apporté jusqu'à nous ce trésor! On suit donc avec le plus vif intérêt la trace de leurs pas et de leurs usages religieux ; on remarque que, dans les peintures et les symboles qui ornent les oratoires ou la basilique, tout est doux et consolant. Enfin nous sommes sincèrement touchés et il me semble que sous cette influence on pourrait apprendre à bien vivre[1]. »

Huit jours après, le 22, fête de sainte Cécile, il visite les catacombes de Saint-Calixte. « Les tombes dans les murailles commencent immédiatement, comme à Sainte-Agnès ; mais ici la qualité du tuf donne un autre aspect. Les galeries sont plus larges, plus hautes et prennent une forme plus architecturale. L'effet de ces grandes lignes, éclairées de loin en loin par quelques lampes, est saisissant. Assez près de l'entrée, nous pénétrons dans une chambre ou chapelle, dans laquelle se trouve la place où a longtemps reposé le corps de sainte Cécile. Ce lit funèbre est couvert de fleurs et éclairé par quelques lumières qui languissent : c'est touchant. A côté un autel a été dressé, sur lequel on a dit plusieurs fois la messe. En ce moment un cardinal d'une noble figure prie, la tête appuyée sur sa main et sur l'autel : nous nous agenouillons derrière lui, ainsi que plusieurs de nos bons petits soldats. Ce silence, cette ombre dans ce lieu provoquent une émotion, un recueillement vraiment religieux[2]. »

Une autre fois[3], après une visite à la prison Mamertine

[1] « En resortant nous voyons en contraste un spectacle qui fait encore bénir Dieu. Nous pouvons là faire des bouquets de roses et autres charmantes fleurs. La vue s'étend sur la campagne de Rome jusqu'au Soracte et aux montagnes de la Sabine. C'est admirable ! » (Lettre du 19 novembre 1863).

[2] Journal de voyage.

[3] 3 décembre.

et à la colonne où furent enchaînés saint Pierre et saint Paul, il fait cette réflexion : « Les traces de ces origines chrétiennes émeuvent profondément et je veux les étudier mieux que la première fois[1]. »

C'est que Flandrin n'apportait pas seulement à Rome l'enthousiasme d'un artiste, mais le cœur d'un fidèle. Le 6 décembre, avec sa famille, il se prosternait aux pieds de Pie IX, qui le recevait avec une bonté paternelle et posant sa main sur la tête du petit Paul, laissait tomber ces paroles : « Que Dieu vous bénisse tous ! Que vos enfants vous donnent toutes sortes de consolations en restant de braves enfants, en devenant de bons catholiques et de bons citoyens ! » Flandrin lui demanda alors de bénir aussi ses travaux de peintre, et avec bonhomie le saint Père répondit : « J'invoquerai *san Lucca*, le patron des peintres[2]. »

Malgré ses occupations et sa mauvaise santé, Flandrin aspirait au travail. Il avait besoin de se rendre compte à lui-même de ce que ses forces lui permettaient encore, car il traversait une période de pénible découragement[3] : il reprit donc ses pinceaux et peignit deux têtes d'anges[4], en vue d'une décoration projetée pour le porche de Saint-Augustin. Il commença aussi le portrait de son plus

[1] Le 11 décembre, après une visite à Saint-Pierre-aux-Liens où il avait vu vénérer les chaînes de saint Pierre, il écrit : « Tableau vraiment touchant qui m'a fait venir les larmes aux yeux et laissé une impression que je veux garder. »

[2] Journal de voyage, 6 décembre.

[3] « Je vieillis véritablement. Avec le peu d'influence que je pouvais avoir, la santé et les forces ont baissé aussi ; voilà les critiques qui remplacent la bienveillance. Eh bien ! si j'avais la faculté de travailler encore, je pourrais dédaigner tout cela, mais voilà bien longtemps que je n'ai rien fait et de là est née une méfiance de moi-même, qui est une véritable faiblesse. J'aspire à voir par un véritable travail où j'en suis réellement. » (Lettre à Paul Flandrin, 26 février 1864.)

[4] « J'essaie depuis quelques jours de faire quelques études utiles à mes travaux ; mais il est bien difficile d'avoir modèle dans un appartement, en plein soleil, au milieu du va-et-vient d'une famille. Ce que je rapporterai sera donc bien peu de chose. » (Même lettre.)

jeune fils[1]. Par la perfection des qualités techniques, comme par la profondeur du sentiment, ces dernières œuvres prouvent que le talent de leur auteur n'avait pas faibli.

Flandrin ne s'était par borné, vis-à-vis de la Villa Médicis, à la visite mystérieuse que nous avons rapportée. Il y était retourné bien des fois et y avait reçu du directeur, Schnetz, et des élèves l'accueil le plus chaleureux. Le 15 novembre, invité à dîner chez le directeur, il faisait connaissance non seulement avec un certain nombre de pensionnaires, mais avec le chargé d'affaires de France, avec le général qui commandait le corps expéditionnaire français, enfin avec beaucoup de personnes distinguées et aimables, telles que l'archéologue Visconti. « Ce matin, 17 novembre, le soleil se lève radieux, pas un nuage au ciel. Voilà Rome dans sa splendeur : je vais à l'Académie et c'est si beau que mon cœur s'inonde de joie et d'admiration, la Villa plus jeune et plus belle que jamais, les lauriers plus verts, la plaine dorée, les montagnes bleues et couronnées de neige récente, tout cela forme un ensemble qui tout seul me fait parler et crier tout haut. Je cours au *bosco*, c'est plus beau encore, et, comme j'ai besoin de le dire à quelqu'un, je redescends à la maison pour préparer quelque bonne promenade et faire partager tout cela à mon cher monde[2]. »

Quelques jours plus tard[3], il s'asseyait à la table des pensionnaires eux-mêmes et goûtait la joie de se retrouver pour quelques instants comme autrefois. D'ailleurs il considérait l'Académie de France comme une seconde famille et il ne manquait aucune occasion de resserrer les liens qui l'y

[1] Nous en parlons ailleurs, ainsi que du portrait dessiné de Mme Flachéron, qui porte la date du 9 février 1864. Voy. chap. XIV, p. 247, 264 et 265.

[2] Lettre à Paul Flandrin, 17 novembre 1863.

[3] Le 25 novembre.

rattachaient[1]. L'émotion causée à l'Académie par le décret du 13 novembre et les sentiments qu'en témoignait Flandrin contribuaient encore à rapprocher les cœurs. Le 1er janvier, il se joignit au directeur et aux élèves pour porter ses vœux à l'ambassadeur de France : « J'ai voulu être encore de la famille[2] .» Le voyant souvent parmi eux et toujours si modeste, si affable, en même temps que si ardent, les jeunes artistes s'attachaient à lui.

Flandrin, qui avait été faire visite à l'ambassade de France et chez le général de Montebello, s'était trouvé par là-même en relations avec une foule de personnes françaises et étrangères. Il s'applaudissait en particulier d'avoir été présenté à la princesse Czartoriska[3] et d'avoir fait connaissance avec le célèbre Litz[4].

Cependant la Rome de 1863 était bien différente de celle de 1838. Des révolutions comme celles qui ont marqué pour l'Italie le milieu de ce siècle, ne passent pas sur un pays sans y laisser de traces. Le pouvoir temporel du pape, alors soutenu par la France, était encore debout, mais sourdement miné. Le peuple était fortement travaillé par les pratiques du Comité révolutionnaire, fort de la timidité publique.

L'aspect de la ville était changé. De tous côtés on ne voyait que soldats français[5].

[1] A chaque page de son journal sont mentionnées des promenades, des conversations avec M. Schnetz ou les pensionnaires.

[2] Lettre du 2 janvier 1864.

[3] « Nous avons fait connaissance avec la princesse Czartoriska, bonne, pieuse, simple, admirable musicienne. L'autre jour nous avons été avec elle à *Monte-Mario* faire une visite à Litz, qui y vit dans la retraite. Il est pour nous fort aimable et, après avoir pris un petit moment de repos dans la modeste chambre qu'il occupe au couvent, il nous a conduits à la *Villa Melina*. C'était la première fois que je voyais Rome de là : je ne sais pas si ce n'est pas là son plus bel aspect. » (17 février 1864.)

[4] « Litz a été fort aimable pour nous et nous a fait de la musique, ce qui est maintenant, (à ce qu'il paraît), très rare. Il a été prodigieux. » 22 janvier 1864.

[5] « Tu sais si j'aime nos braves soldats! La vue de notre drapeau, surtout

Portrait du plus jeune fils d'Hippolyte Flandrin,

interrompu par la dernière maladie de l'artiste.

cette intimité[1]. L'émotion causée à l'Académie par le décret du 13 novembre et les sentiments qu'en témoignait Flandrin contribuaient encore à rapprocher les cœurs. Le 1er janvier, il se joignit au directeur et aux élèves pour présenter ses vœux à l'ambassadeur de France : « J'ai voulu être avec ma famille[2] ». Le voyant souvent parmi eux et toujours si modeste, si affable, en même temps que si ardent, les jeunes artistes s'attachaient à lui.

Flandrin, qui avait été faire visite à l'ambassade de France et chez le général de Montebello, s'était trouvé par là-même en relations avec une foule de personnes françaises et étrangères. Il s'applaudissait en particulier d'avoir été présenté à la princesse Czartoriska[3] et d'avoir fait connaissance avec le célèbre Litz[4].

Cependant la Rome de 1863 était bien différente de celle de 1838. Des révolutions comme celles qui ont marqué pour l'Italie [illegible] sur un pays sans y laisser de traces. Le pouvoir temporel du pape, alors soutenu par la France, était encore debout, mais moralement miné. Le peuple était fortement travaillé par les pratiques du Comité révolutionnaire, fort de la timidité publique.

L'aspect de la ville était changé. De tous côtés on ne voyait que soldats français[5].

[1] A chaque page de son journal sont mentionnées des promenades, des conversations avec M. Schnetz ou les pensionnaires.

[2] Lettre du 2 janvier 1864.

[3] « Nous avons fait connaissance avec la princesse Czartoriska, bonne, pieuse, simple, admirable musicienne. L'autre jour nous avons été avec elle à *Monte-Mario* faire une visite à Litz, qui y vit dans la retraite. Il est pour nous fort aimable et, après avoir pris un petit moment de repos dans la modeste chambre qu'il occupe au couvent, il nous a conduits à la *Villa Mellini*. C'était la première fois que je voyais Rome de là : je ne crois pas ce n'est pas là son plus bel aspect. » (17 février 1864.)

[4] « Litz a été fort aimable pour nous et nous a fait de la musique, ce qui est maintenant, (à ce qu'il paraît), très rare. Il a été prodigieux. » (1 janvier 1864.)

[5] « Tu sais si j'aime nos braves soldats ! La vue de notre drapeau, surtout


Hte Flandrin. Rome 1864

Le pittoresque s'en allait. « Les bœufs à grandes cornes sont les seuls habitants qui aient conservé leur costume, avec les *Cavalcatori* peut-être. La beauté des femmes a aux trois quarts disparu, probablement parce qu'elle n'est plus présentée de même. Les costumes qui se voient encore, sont portés par des modèles, gens des montagnes ou du royaume de Naples [1]. »

Les fêtes du Carnaval, autrefois si populaires, si animées, furent entravées, on ne sait pourquoi, par le Comité révolutionnaire. Peut-être y voyait-il un reste de l'ancien état de choses. Il donna le mot d'ordre de s'abstenir de toute participation aux réjouissances. « Il s'est adressé à la population, aux étrangers (individuellement par des lettres), à l'armée française même... Enfin il n'a rien négligé et cette pauvre population n'ose pas lever un doigt. Cependant le *Corso* a ses habits de fête, tentures partout, aux balcons, aux fenêtres et beaucoup de gens qui aimeraient bien qu'on les amuse, mais qui n'osent pas s'en mêler; dans la rue beaucoup de soldats, des étrangers et enfin des Romains, enveloppés dans leurs manteaux, qui passent comme des ombres indifférentes ou tristes. Puis je remarque comme une atmosphère de sifflets. D'où viennent-ils? c'est difficile à dire; mais en haut, en bas, timides, éclatants, ils sortent de tous côtés! Quelques rares voitures parcourent le *Corso*... En somme ces tentatives de réjouissance laissent un sentiment pénible : la contrainte et la gêne qui y dominent laissent de tristes préoccupations [2]. »

Les révolutionnaires trouvèrent apparemment que malgré leur défense on s'était trop amusé : ils voulurent faire peur.

à l'étranger, a pour moi quelque chose de religieux et de sacré. Cependant leur nombre ici est tel qu'on les trouve partout et que les lieux autrefois les plus solitaires, le Forum, les places Saint-Jean de Latran, Sainte-Marie Majeure, etc., en sont inondés. » (14 janvier 1864).

[1] 25 décembre 1863.

[2] Lettre du 6 février 1864.

Le dernier jour du Carnaval, après le divertissement des *moccoletti*, lorsque le *Corso* et les rues adjacentes étaient encore pleins de monde, une bombe « de vingt-quatre livres » fut placée devant un café du *Corso*. « Heureusement la mèche a pu être arrachée par deux jeunes gens. Figurez-vous la réussite de cette tentative! *Ma, come dicono, e affare d'opinione !*[1] »

« Quelques jours après, pendant notre dîner, sur la place d'Espagne une épouvantable détonation se fait entendre. C'est encore une bombe, placée à la porte d'un libraire qui fait trop bien ses affaires; *ma e sempre affare d'opinione*[2] *!* Au bruit nous nous précipitons à la fenêtre et voyons encore la fumée, qui peu à peu se dissipe. Là encore ils ont manqué leur coup ; le pétard, ayant éclaté du côté de la place, a seulement réduit en poudre les magnifiques glaces de la devanture. Quand je me suis approché pour entendre ce qu'on disait, je n'ai pas été peu étonné d'entendre seulement des exclamations de ce genre : *Ma vedete un poco ! ma per Bacco ! questo e una cosa...!*[3], etc., enfin pas un mot qui pût faire comprendre s'ils blâmaient ou approuvaient. Cette contrainte sur tout un peuple est quelque chose de triste, mais bien significatif[4]. »

Et Flandrin, notant le nombre croissant des crimes et l'audace toujours plus grande des malfaiteurs, concluait : « Ah ! notre temps valait mieux que celui-ci ! C'était la paix, au moins en apparence[5]. »

Malgré ces fâcheuses impressions, il s'attachait chaque jour davantage à Rome. « Ah ! mon cher ami, écrivait-il à Charles Timbal[6], comment ferai-je? Le pli est pris

[1] « Mais, comme ils disent, c'est affaire d'opinion ! »
[2] « Mais c'est toujours affaire d'opinion ! »
[3] « Mais, voyez un peu! Mais par Bacchus! c'est une chose...! »
[4] Lettre du 17 février 1864.
[5] Lettre du 26 février 1864.
[6] 15 décembre 1863.

maintenant. Comment pourrai-je me passer de mon Forum, de mes chères églises, que tous les jours je vois et je revois, que, tous les jours, j'aime davantage?... Quelle paix! quel calme! On comprend le sentiment de ceux qui ont voulu dormir en pareil lieu leur dernier sommeil. » — « Quel charme a donc ce pays, qu'il prenne ainsi tous ceux qui ont le bonheur d'aimer le beau[1]? »

Chaque jour il découvrait de nouvelles raisons d'aimer cette ville unique. Son culte pour elle était poussé si loin que lui-même l'appelait « son fanatisme »[2]. Il se demandait avec inquiétude comment il pourrait se résoudre à la quitter. « C'est un enthousiasme qui va croissant et me fait presque peur. Je sais ce que j'ai souffert en la quittant une première fois, lorsque cependant j'avais l'espoir probable d'un retour[3]. »

Hélas! Flandrin ne devait pas quitter Rome, autrement que par la mort. Quand il écrivait : « Voilà le départ qui approche[4], » il ne savait pas que c'était un autre départ qui se préparait pour lui.

[1] 14 janvier 1864.
[2] Lettre à Paul Flandrin, 5 mars.
[3] Lettre du 22 janvier.
[4] Lettre du 5 mars.

CHAPITRE XVIII

MORT D'HIPPOLYTE FLANDRIN, HOMMAGES RENDUS A SA MÉMOIRE

Flandrin avait été chercher le repos à Rome : il ne l'y trouva guère. Son empressement à revoir la ville et ses environs, le bouleversement que produisirent en lui les mesures dirigées contre l'Académie des Beaux-Arts et l'active correspondance à laquelle il se livra pour la défendre, les relations de plus en plus nombreuses que lui attirait son affabilité, le climat de Rome enfin, tout contribua à l'épuisement de ses forces. « Nos santés ne vont pas mal, écrivait-il, le 27 novembre, le temps est beau, mais que je trouve ce climat dangereux ! Il y a entre la température du soleil et celle de l'ombre une telle différence que je tremble continuellement et tiens continuellement mon manteau sur le bras. Puis ces tristes choses [1] m'ont beaucoup chagriné et donné des insomnies bien pénibles... Tu ne peux, ajoutait-il en s'adressant à son frère, te figurer ce que j'ai à écrire. » — « Je voudrais bien pouvoir te dire que je vais bien, écrivait-il quelques jours plus tard [2]. Mais, il faut bien l'avouer, je ne suis pas plus fort qu'à mon départ. J'ai beau depuis deux mois et demi ne faire que ce qui devrait me reposer et me fortifier, je suis toujours aussi énervé, aussi

[1] Les mesures prises contre l'Académie.

[2] Le 19 décembre 1863.

brisé. Je ne sais vraiment comment je pourrai jamais reprendre le travail! » Aussi quelle mélancolie! « Ce soir[1], vers quatre heures, en revenant de Saint-Pierre, je suis monté au Pincio. Le temps était sombre et froid, la promenade déserte, les feuilles se décident à tomber et, même à Rome, c'est l'hiver! Je m'arrête et contemple avec un sentiment que je ne puis exprimer, mais que tu comprends, les belles lignes qu'autrefois je contemplais aussi; mais quelle différence! autrefois le temps et l'espérance étaient devant moi et maintenant tout cela est derrière. Ah! ça aussi sent l'hiver! » Un jour, sur l'Aventin, charmé du spectacle qui s'offrait à lui, il essaye de dessiner, mais il est obligé de s'arrêter et ne rentre chez lui qu'avec beaucoup de peine[2]. Au mois de janvier il se trouve mieux. Mais il prend froid à *San Giorgio in Velabro*. Le voilà assailli de névralgies, dans la tête, aux reins, aux jambes, « demi-sourd, demi-aveugle, enfin quelque chose de bien misérable[3]. » Cet état dure quatre jours et Flandrin reprend peu à peu ses courses à travers Rome. « Je vais mieux, écrivait-il le 5 mars, mais cependant je ne peux pas retrouver complètement la liberté de ma tête. Mes oreilles sont toujours comprimées et une sourde rumeur continuelle me fatigue étrangement. » Malgré cette indisposition, Flandrin continuait avec ferveur ses visites aux monuments et ses excursions. Le 4 mars, il se rend avec son fils aîné aux fouilles d'Ostie, qui lui sont montrées et expliquées par Visconti. Mais plus encore que les trouvailles archéologiques, le spectacle de la nature printanière l'émeut. « Le retour, de trois à six heures, c'est-à-dire au plus beau moment de la journée, a été vraiment plein de charme. Au spectacle des beautés les plus hautes, du caractère le

[1] Lettre à Paul Flandrin, 4 décembre.
[2] Journal de voyage, 16 décembre.
[3] Lettre du 28 janvier.

plus noble, se joignait la vue des troupeaux avec leurs poulains, leurs agneaux et enfin celle des fleurs, qui crient Printemps ! printemps ! Je t'avoue que j'en étais tout attendri et d'ici je sens la larme qui roule dans tes yeux[1]. »

C'est dans cette sorte d'ivresse artistique que Flandrin fut surpris par sa dernière maladie.

Le 10 mars, il était saisi d'une fièvre violente. Trois jours plus tard la petite vérole se déclarait avec force. Pour comble de malheur, la femme de l'artiste, qui était elle-même depuis dix jours au lit avec la fièvre, était dans l'impossibilité de se tenir assidûment à son chevet et ne pouvait que surveiller les soins qui lui étaient donnés[2]. La maladie sembla d'abord suivre un cours régulier. Après trois nuits de délire, le malade recouvra le calme et la connaissance. Il se montrait plein de patience et de courage, bon et affectueux comme à son ordinaire[3]. L'espérance commençait à renaître dans son entourage, quand une aggravation subite et fatale se produisit.

Le 21 mars 1864, H. Flandrin succombait[4].

[1] Ces lignes terminent la dernière lettre que Flandrin ait écrite à son frère (5 mars) « Adieu, mon cher Paul, disait-il ensuite, embrasse Aline et les petits, les chers petits bien tendrement. Nous vous aimons bien. Ton frère et ami dévoué... » Ce fut son suprême adieu. — La dernière lettre de Flandrin (9 mars) fut adressée à M. Duvivier, agent spécial à l'École des Beaux-Arts, qui venait d'être destitué à la suite des réformes de M. de Nieuwerkerke. C'était donc à la fois un témoignage de sympathie et une protestation.

[2] « J'ai deux sœurs de Bon Secours, dont je suis assez contente : elles se reposent l'une après l'autre. » Lettre de Mme H. Flandrin, 19 mars.

[3] « Mon Hippolyte est bien sage, il m'a dit tout à l'heure : Je suis content de moi, j'ai vraiment été bien raisonnable toute la journée, j'ai su souffrir avec patience... Hippolyte vous envoie ses caresses les plus affectueuses : il a voulu que je vous dise tout, de peur que vous n'appreniez par d'autres sa maladie. » Lettre de Mme H. Flandrin à son beau-frère, 15 mars.—« Il supporte patiemment, courageusement cette nouvelle épreuve et a toute espérance de retrouver, lorsqu'elle sera passée, une bonne santé. Je lui ai lu votre lettre, il l'a écoutée avec plaisir et avec moi a été touché de l'idée que vous avez eue, etc... » Lettre de la même au même, 19 mars.

[4] « Sa mort a été celle d'un saint. Il n'a pas eu le chagrin de s'apercevoir qu'il nous quittait ; mais il était si bien préparé ! Il avait communié

Si cruel qu'il soit de mourir ainsi, loin de sa patrie, on ne peut s'empêcher de penser que, pour un artiste, surtout pour un artiste chrétien, Rome n'est pas la terre étrangère. H. Flandrin rendit le dernier soupir au milieu de toutes ces belles choses qui avaient fait battre son cœur pendant toute sa vie, entre cette Villa, qui avait enchanté sa jeunesse et ce Vatican, où sa foi d'artiste vint si souvent rendre un ardent hommage au génie de Raphaël et où tout récemment sa foi de chrétien était venue chercher la bénédiction de Pie IX.

Au service funèbre qui fut célébré à Saint-Louis-des-Français, accoururent toutes les notabilités françaises[1] et même étrangères, le directeur de l'Académie de France et les pensionnaires douloureusement émus, car leurs cœurs avaient été conquis par le grand et noble artiste qui disparaissait si vite après leur avoir été révélé ; l'ambassade, les généraux du corps d'occupation etc., et les honneurs militaires étaient rendus par ces petits soldats que l'âme patriote de ce bon Français entourait de tant de prédilection.

Puis la veuve d'Hippolyte Flandrin ramena pieusement en France sa précieuse dépouille[2]. Elle fut assistée dans l'ac-

quelques jours avant de tomber malade et tous les jours de sa maladie le bon P. de Villefort, notre confesseur, venait le voir et l'avait confessé. » Lettre de la même au même, 26 mars. — « Je vois le chemin qu'une sainte me montre, murmurait le malade la veille de sa mort. Je vois le chemin : il est préparé. » Paroles citées par le comte Delaborde, p. 67.

[1] L'empereur et l'impératrice voulurent s'associer au deuil de la France, comme le prouve ce télégramme :

« A l'ambassadeur de France, pour Mme Flandrin, à Rome.

L'empereur et moi, nous apprenons avec un vif regret la mort de M. Flandrin. La France perd en lui un de ses artistes les plus distingués, qui jouissait de notre estime et de toutes nos sympathies.

Eugénie. »

[2] « Quant à laisser à Rome mon bien aimé Hippolyte, je comprends les raisons que me donnent de bons amis, mais je ne puis m'y décider. Si il m'avait manifesté le désir d'y reposer pour toujours, oh ! c'est différent, j'accomplirais sa volonté. Mais jamais il ne m'a paru avoir cette pensée et nous étions si unis des mêmes sentiments qu'il me semble, il doit comme moi désirer que nous soyons tous réunis dans la même tombe. J'y ai déjà

complissement de ce pénible devoir par le dévouement admirable de son cousin, Eugène Berson, qui vint exprès de Paris à Rome pour chercher la famille de l'artiste et lui servir de guide.

L'église Saint-Germain-des-Prés reçut donc encore une fois[1] sous ses voûtes celui qui avait dépensé ses forces à en décorer les murs. La cérémonie fut émouvante. A la douleur de la veuve, des enfants orphelins, du frère, une foule d'amis et d'admirateurs[2] était venue joindre ses ardentes sympathies, et, tandis que l'orgue redisait les mélodies préférées de l'artiste[3] ou accompagnait des chants composés pour cette triste circonstance par Ambroise Thomas[4], tandis que les prières de l'absoute recommandaient à la miséricorde de Dieu celui « qui avait toujours espéré et cru en lui », les grandes compositions peintes par Flandrin, dominant suaves et sereines l'appareil de la mort, portaient témoignage de son talent et lui promettaient une renommée immortelle.

On avait espéré qu'il serait permis d'ensevelir dans l'église même de Saint-Germain-des-Prés celui qui avait si bien mérité de la Maison du Seigneur : la loi s'y opposa et ce fut au cimetière du Père-Lachaise, dans un modeste caveau de famille, que furent transportés les restes de Flandrin. Sur sa tombe trois voix se firent entendre, celles de Beulé au nom de l'Académie des Beaux-Arts, dont il était le secrétaire perpétuel, d'Ambroise Thomas, au nom des

mon père, ma mère, nos places y sont réservées et ce que j'avais de plus cher au monde n'y serait pas! Oh ! j'en souffrirais toujours, j'éprouverais constamment le besoin de revenir à Rome et je ne pourrais pas. » Lettre du 30 mars.

[1] Le 28 avril 1864.

[2] Parmi les notabilités, on remarquait Théophile Gautier, Cherubini, le général Changarnier, le marquis Maison, M. de Nieuwerkerke, etc. L'empereur s'était fait représenter par un aide de camp.

[3] L'*andante* de la symphonie en *la* de Beethoven, l'*Ave verum* de Mozart.

[4] Le *Pie Jesu*, l'Absoute.

amis de l'artiste, de Louis Lamothe au nom de ses élèves. Les deux derniers rappelèrent en pleurant les qualités personnelles de Flandrin, le charme de son commerce : « Il était impossible de le connaître sans l'aimer, » disait Louis Lamothe et Ambroise Thomas parlait de cette « fascination qu'il exerçait sur tous ceux qui l'approchaient, la fascination de l'artiste et de l'homme de bien [1]. »

Beulé, envisageant la perte que faisait en Flandrin l'École Française, appelait sa mort un deuil national.

« Hélas, disait-il, la peinture française, qui tenait le premier rang en Europe, traverse une phase redoutable. Elle a perdu coup sur coup Ary Scheffer, Delaroche, Decamps, Horace Vernet, Delacroix : et Flandrin à son tour lui est ravi ! Flandrin le plus jeune maître, mais non le moins influent ; Flandrin que respectaient les partis les plus contraires ; Flandrin, qui tenait d'une main aussi modeste que ferme le drapeau de l'art religieux ; Flandrin, dont le talent sûr, toujours en progrès, s'élevant chaque année dans une sphère plus radieuse, n'avait donné que sa fleur et touchait à son plein épanouissement [2]. »

[1] Il en citait une preuve touchante, en lisant une lettre qui lui avait été adressée, à lui Ambroise Thomas, par un pensionnaire, M. Bourgaux compositeur. « Personne plus que moi, écrivait ce jeune homme, n'avait été touché de l'accueil ouvert et affectueux de M. Flandrin, de cette égalité si flatteuse avec laquelle il traitait les jeunes gens, les encourageant ainsi à la mériter. Si votre voix a la force de s'élever sur sa tombe, n'oubliez pas de dire que ceux qui l'ont connu seulement dans les derniers moments de sa vie, ne sont pas ceux qui le regrettent le moins; proclamez à sa louange qu'il n'y a pas un jour où son cœur n'en ait gagné d'autres par les chauds effluves de son ardente bonté ; dites que plus d'un jeune artiste garde gravées dans sa mémoire les paroles bienfaisantes que lui suggéraient son inépuisable sympathie pour la jeunesse et son immense amour pour l'art. » Et Ambroise Thomas ajoutait : « L'homme qui pouvait inspirer à une première rencontre de tels sentiments, quels regrets amers ne va-t-il pas laisser à ceux qui toute leur vie l'ont connu et l'ont aimé ! »

[2] Ce discours de Beulé abonde en mots exquis sur Flandrin : « Nous conserverons toujours présente cette figure douce, mélancolique, recueillie, qui paraissait appartenir à un homme d'un autre âge, soit à un néophyte chrétien peignant les catacombes, soit à un artiste du XVe siècle

Quelques mois plus tard, dans une séance publique de l'Académie des Beaux-Arts [1], Beulé rendait à la mémoire du défunt un hommage encore plus explicite. Après avoir retracé, en termes aussi éloquents que sympathiques, les grandes lignes de sa carrière, après avoir décrit avec poésie ses principales œuvres, il lui marquait sa place dans l'histoire de l'art français. « Issu de l'École lyonnaise, qui a produit des peintres éminents sous l'influence du sentiment chrétien, entouré de la pléiade d'artistes qui a fait refleurir la peinture sur les murs délaissés de nos églises, il représente dans l'art du XIXe siècle, avec plus d'austérité, le mouvement religieux que le *Génie du Christianisme* et les *Méditations poétiques* représentent dans les lettres. Il n'a atteint ni la mâle grandeur du Poussin, ni la profonde et pathétique tendresse de Lesueur. Mais considérez l'étendue de ses œuvres, leur caractère, leur unité; comparez un labeur si grand et une ferveur si soutenue; comptez les églises qu'il a décorées et faites illustres, et vous ne croirez être que justes en appelant l'artiste qui a doté son pays d'une telle parure *le peintre religieux de la France* [2]. »

Ces éloges n'étaient pas les premiers qui fussent décernés à sa mémoire. A peine la nouvelle de sa mort s'était-elle répandue [3], qu'un prélat qui l'avait connu et qui appréciait la perte que faisait en lui l'art religieux, Mgr Plantier, évêque de Nîmes, conçut la pensée pieuse

décorant les chapelles ou les monastères avec une inépuisable ferveur... — Et dans quelle attitude inclinée et charmante ne s'est-il pas tenu jusqu'à sa dernière heure devant le maître qui l'avait formé ! »

[1] Le 19 novembre 1864.

[2] Citant l'appréciation très flatteuse du peintre allemand Cornélius sur l'œuvre de Flandrin à Saint-Vincent-de-Paul, Beulé disait : « Cornélius a jugé avec la sûreté d'un maître l'originalité de Flandrin, qui est la conciliation de la religion moderne avec l'art antique. »

[3] La lettre circulaire invitant le clergé du diocèse de Nîmes à prier pour l'âme de H. Flandrin, est datée du 26 mars 1864. La mort de l'artiste étant survenue le 21 mars, on voit que le prélat a écrit aussitôt, sous le coup de l'émotion.

et délicate de recommander aux prières de tous ses prêtres celui « qui avait fait de son génie un auxiliaire du sacerdoce et de l'art un grand apostolat. » — « Dieu, disait-il, qui de nos jours s'était réservé le talent d'Overbeck en Allemagne, avait aussi tout disposé pour se réserver celui d'H. Flandrin en France, afin qu'il fût démontré au XIXe siècle, comme au XVIe, sous le règne du rationalisme comme à l'apparition de la Réforme, que la foi sincère et un amour profond pour l'Église ne sont nullement incompatibles avec les hautes inspirations de l'art... On dira qu'il appartint à cette noble race de peintres, qui, partant de Cimabue et de Giotto, vient aboutir à Lesueur, l'immortel auteur de la *Vie de saint Bruno ;* et son œuvre... restera sur les murs de nos temples non seulement comme un témoignage éclatant de son génie et de sa piété, mais comme une démonstration sublime et populaire de cette foi qui fut l'âme, le ressort et la passion de sa vie trop tôt moissonnée [1]. »

Au milieu des regrets qui accompagnèrent la mort du grand artiste, une pensée se dégagea bientôt, ce fut d'élever un monument en son honneur. On convint de l'ériger dans l'église Saint-Germain des-Prés-elle-même, contre le mur du bas côté gauche, en face de la chaire. Bientôt les souscriptions affluèrent, émanant non seulement des amis de Flandrin, mais de ses admirateurs de toute classe. Ce n'était pas ce qu'il y avait de moins touchant dans les listes de souscription, que de voir se rapprocher les noms les plus illustres et les plus obscurs, car à la suite des notabilités de

[1] Rappelant encore les noms d'Orsel et du peintre Saint-Jean, tous deux lyonnais comme Flandrin, il disait que « s'il était douloureux pour la cité qui les a vus naître, d'avoir eu à pleurer presque coup sur coup la perte de ces hommes supérieurs, c'était du moins une consolation pour elle d'avoir vu ces nobles fils de sa foi défendre le catholicisme et l'honorer en Europe par l'apostolat de l'art, comme d'autres de ses enfants cherchent à propager l'évangile, dans nos missions lointaines, par l'apostolat de la parole et du martyre. »

l'art, de la littérature, de la société, on pouvait relever des noms modestes, des initiales suivies d'une chétive offrande. De pauvres gens, modèles ou humbles travailleurs, prélevaient sur leur nécessaire pour témoigner leur souvenir ému et reconnaissant envers l'homme illustre qui avait été avant tout, à l'instar du divin Maître, doux et humble de cœur [1].

Le monument d'Hippolyte Flandrin à Saint-Germain-des-Prés se compose d'une niche en marbre blanc, encadrée dans un élégant motif d'architecture dû à Victor Baltard et renfermant le buste de l'artiste, sculpté par Oudiné. Ainsi les mains de deux des plus chers amis du peintre s'étaient unies pour perpétuer son souvenir. Au-dessous on lit cette inscription :

A HIPPOLYTE FLANDRIN

Ses amis, ses élèves, ses admirateurs.

Lyon XXIII mars MDCCCIX. Rome XXI mars MDCCCLXIV.

Un monument d'un autre genre, mais plus précieux encore, pour la mémoire de l'artiste chrétien, c'est la publication que fit de ses lettres le comte Henri Delaborde en 1865. C'était bien en effet le meilleur moyen de faire aimer Flandrin que d'ouvrir pour ainsi dire les trésors de son âme si pure et si belle, qui se manifeste en toute ingé-

[1] Les souscriptions étaient recueillies à la *Gazette des Beaux-Arts* (nº du 10 juillet 1864) et chez le baron de Rothschild. La commission formée pour l'érection du monument se composait des noms suivants : le comte Walewski membre du conseil privé, président, Ingres et Gatteaux vice-présidents, l'abbé Comte, curé de Saint-Germain-des-Prés, le baron James de Rothschild, Ambroise Thomas, Baltard, Beulé, vicomte Delaborde, Oudiné, Timbal, Galichon, directeur de la *Gazette des Beaux-Arts* et Louis Lamothe. En tête de la première liste, l'empereur Napoléon III souscrivit pour mille francs, la ville de Paris pour une somme égale. Les listes de souscription se trouvent publiées dans la *Chronique des Arts* (numéros des 18 et 25 décembre 1864, 1er et 22 janvier 1865). A la fin de janvier la souscription atteignit le chiffre de 14 000 francs. Le monument fut inauguré le 7 juillet 1866.

nuité dans ses lettres si simples, mais si nobles et si attachantes. L'éditeur était admirablement préparé à sa tâche non seulement par ses sympathies personnelles pour le défunt et par son érudition artistique, mais par les remarquables études qu'il avait déjà fait paraître sur la peinture en France et en particulier sur la peinture religieuse[1].

Aussi fit-il précéder ces lettres d'une notice magistrale, où son admiration pour l'artiste empruntait une autorité imposante à sa compétence de critique et à son talent d'écrivain. C'est grâce à son initiative, à son travail, à ses lumières[2], que, depuis bientôt quarante ans, ceux qui aiment le beau, dans l'ordre moral comme dans l'ordre artistique, peuvent entrer dans l'intimité d'Hippolyte Flandrin.

Cependant les amis de l'illustre peintre avaient encore un devoir à remplir, c'était de réunir autant que possible ses œuvres éparses et de les présenter dans la majesté de leur ensemble aux regards du public.

Une exposition posthume de Flandrin fut ouverte à l'École des Beaux-Arts, du 15 février au 1er avril 1865. Les grandes compositions du maître en étaient exclues par la force des choses, puisqu'elles sont captives des murs des églises. Du moins on pouvait en montrer les esquisses, ou les reproductions, entourées des études de détail qui avaient servi à l'exécution des peintures : c'est ce que l'on fit. On y joignit les rares tableaux de l'artiste, le *Thésée*, le *Dante*, le *Saint Clair*, *Jésus et les petits enfants*, la *Mater Dolorosa*, etc., et on réunit quarante portraits « choisis non parmi les meilleurs, mais parmi les plus beaux entre les meilleurs[3]. » Cette exposition fut un événement : « L'événement du mois,

[1] On sait que le comte Delaborde fut longtemps secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

[2] Le volume des *Lettres de Flandrin*, déjà annoncé par Beulé dans son Éloge du 19 novembre 1864, parut en janvier 1865, chez Plon. La *Gazette des Beaux-Arts* du 1er janvier en donnait la primeur à ses lecteurs.

[3] Léon Lagrange, *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1865.

lisait-on dans la *Gazette des Beaux-Arts*[1], ce n'est pas l'apparition d'un homme nouveau ou la révélation d'un chef-d'œuvre inconnu, ce n'est même pas la marche triomphale de la vente Pourtalès, c'est l'exposition posthume d'Hippolyte Flandrin... Depuis le 15 février, un public sympathique n'a cessé de se porter quai Malaquais. Pendant les trois premiers jours, dix-huit cents visiteurs payants étaient déjà entrés à l'exposition, sans compter les élèves de l'École des Beaux-Arts, auxquels des cartes ont été réservées, sur un désir exprimé, nous dit-on, par Mme Flandrin. Le résultat de ce légitime empressement sera d'assurer au plus jeune et au plus modeste de nos maîtres la place d'honneur qu'il mérite dans l'Art français... La plupart des tableaux d'Hippolyte Flandrin sont pour les uns une nouveauté, pour les autres une surprise. Ceux qui ont pu voir ces peintures aux Salons où elles ont paru, ne les connaissaient pas, ou les connaissaient mal. Filles de la même inspiration, il leur fallait l'atmosphère de famille, qu'elles ont trouvée à l'exposition du quai Malaquais... Quant aux portraits, les préférences individuelles ont beau jeu à les classer, à les opposer l'un à l'autre. Celui-ci tient pour le portrait de Mme Oudiné, une Madone, dont les admirables mains ont été peintes en une séance, celui-là pour Mme Brolemann, nature insaisissable, fixée dans un nuage de tons gris. Tel persiste à placer au-dessus de tout la *Jeune fille à l'œillet*, tel autre refuse à ce tableau fameux une primauté qu'il accorde à Mme la comtesse Sieyès ou à Mme la duchesse d'Ayen. Mme Vinet, Mme Cottin ont chacune leurs partisans. Mais il n'y a qu'une voix pour reconnaître dans le portrait de Mme Legentil une des œuvres les plus parfaites en ce genre qu'ait signées Hippolyte Flandrin. La grâce de la pose, le goût exquis de l'ajustement, le dessin de la tête

[1] Léon Lagrange, *Gazette des Beaux-Arts*, février 1865.

et des mains, tout concourt à rallier les opinions diverses, tout jusqu'aux bonnes fortunes de la couleur. En voyant cette robe de velours si douce à l'œil, on se souvient de la lettre où le peintre recommande à son élève Lamothe de peindre le vêtement de je ne sais plus quelle sainte *d'un beau noir doux qui prenne bien la lumière.*

« Il n'y a qu'une voix pour admirer le portrait de Mlle Baltard. Jamais Flandrin n'a rien peint de plus ferme, de plus carré, que cette fillette en béguin blanc, qui vous regarde d'un air curieux. Plus d'un portrait d'homme pâlit à côté. Et cependant quelle riche galerie de physionomies contemporaines, toutes marquées au coin de leur temps, toutes modernes par le caractère, classiques par l'interprétation élevée et sobre et vivante, par la sincérité du sentiment, que cette suite qui commence à M. Reiset et nous montre tour à tour M. Varcollier, MM. d'Assy, M. Thiac, M. Brolemann, le prince Napoléon, M. le comte Walewski, M. Gatteaux, M. le comte Duchâtel, M. Casimir Périer, l'empereur Napoléon III et M. le baron de Rothschild! Ce dernier peint à lui seul tout une époque. Jamais Daumier n'enferma un torse du XIXe siècle dans un gilet plus caractéristique [1]... »

Après l'exposition de l'École des Beaux-Arts, les œuvres de Flandrin qui restaient aux mains de sa famille passèrent presque toutes à l'hôtel des ventes [2], où, suivant le mot de la *Gazette des Beaux-Arts* [3], « le grand art remporta un éclatant triomphe. »

La postérité commençait pour Hippolyte Flandrin. Déjà en 1864, le Conseil municipal de Lyon avait donné le nom de l'artiste à l'ancienne rue des Bouchers, où il était né. La

[1] L'exposition posthume de Flandrin va jeter dans la caisse des artistes une somme de 30 000 fr. environ. *Gazette des Beaux-Arts, Bulletin mensuel*, mars 1865.

[2] L'exposition à l'hôtel des ventes fut ouverte les 12, 13 et 14 mai. La vente eut lieu les 15, 16 et 17 mai.

[3] *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1865.

ville de Paris imita cet exemple et voulut avoir son boulevard Hippolyte Flandrin. Lyon et Paris semblaient rivaliser pour honorer sa mémoire. A l'École des Beaux-Arts de Paris, le médaillon de Flandrin, ainsi que celui de Simart décorent le monument d'Ingres[1]. Au palais Saint-Pierre, à Lyon, on trouve aussi l'image et le souvenir de celui qui fut un des plus illustres enfants de la cité[2]. Lyon fit mieux encore. Sur la place des Jacobins, au centre de la ville, s'élève depuis 1886 une élégante fontaine, ornée de quatre statues, qui rappellent le souvenir de quatre grands artistes nés à Lyon, l'architecte Philibert Delorme, le sculpteur Guillaume Coustou, le graveur Gérard Audran, le peintre Hippolyte Flandrin[3].

Trente-huit ans se sont écoulés depuis la mort d'Hippolyte Flandrin. Pendant ce long temps bien des réputations tapageuses ont surgi, pour s'écrouler ensuite. La gloire du maître est restée...

Elle croîtra encore, quand on connaîtra mieux ses œuvres.

Il nous est bien permis de terminer par un souhait, c'est que le Louvre, qui ne possède de lui que trois toiles, s'enrichisse, quelque jour prochain, d'un de ses tableaux, comme celui de *Jésus et les petits enfants* et de quelques-uns de ces portraits, qui ont été promis jadis au Salon Carré par la voix de Théophile Gautier.

[1] Au musée du Louvre, un médaillon d'H. Flandrin a été placé également, avec ceux d'autres artistes, parmi les voussures du plafond de la salle du XIXe siècle.

[2] Un touchant éloge fut décerné à Flandrin au palais Saint-Pierre, le 1er août 1864, à la distribution des prix aux élèves de l'École des Beaux-Arts. Le président du Conseil municipal, Brolemann et le directeur, Caruelle d'Aligny rendirent hommage au peintre lyonnais et le citèrent comme modèle aux jeunes artistes.

[3] L'érection de ce monument a été décidée en 1876, à la suite d'un legs considérable d'un riche lyonnais nommé Danton. M. Aynard avait fait le rapport sur l'emploi des fonds et l'institution d'un concours. L'architecte Gaspard André a donné les plans, et les statues ont été exécutées, avec une rare conscience et un louable sentiment du beau, par le regretté sculpteur Degeorge.

CATALOGUE

DES

ŒUVRES D'HIPPOLYTE FLANDRIN

CATALOGUE DES ŒUVRES D'HIPPOLYTE FLANDRIN

	PEINTURE MURALE	TABLEAUX, ÉTUDES, ETC.	PORTRAITS
1830	. . . .	. . . .	*Portrait du gendarme.* Appartient à Mme de Méritens, petite fille du gendarme.
1832	. . . .	*Thésée reconnu par son père*, prix de Rome. Conservé à l'École des Beaux-Arts.	*De M. Bodinier* (dessin). Collection de M. Guill. Bodinier, à Angers.
1833	. . . .	*Politès*, figure d'étude. Envoi de Rome, 1834. Appartient au Musée de Saint-Étienne.	
1834	. . . .	*Le Berger*, figure d'étude. Envoi de Rome, 1835 (Salon de 1836). Appartient à M. Wable, petit-fils de Legendre-Héral.	
1835	. . . .	*Dante et Virgile*. Envoi de Rome, 1835. (Salon de 1836, 2e médaille), gravé par Aug. Lehmann 1868. Appartient au Musée de Lyon.	*D'Ambroise Thomas*, conservé à la villa Médicis. *De Paul et Hipp. Flandrin dessinés l'un par l'autre.* Appartient à Mme Ambroise Thomas.
1836	. . . .	*Saint Clair guérissant les aveugles.* Envoi de Rome, 1836. (Salon de 1837, 1re médaille), lithographié par Aug. Hirsch. Conservé à la cathédrale de Nantes.	

		à l'École des Beaux-Arts.	
		Les Bergers de Virgile, tableau commencé à Paris en 1831 et fini à Rome. Envoi de Rome, 1837. Collection de M. Guill. Bodinier, à Angers.	
		Jeune homme nu, assis au bord de la mer, figure d'étude. Envoi de Rome, 1837. Gravé par Danguin (commande de l'Etat). Appartient au Musée du Louvre.	
1837	. . . .	*Jésus et les petits enfants*. Envoi de Rome, 1838 (Salon de 1839), lithographié par Paul Flandrin. Appartient au Musée de Lisieux.	*D'Oudiné et de Debay* (date approx.), conservés à la villa Médicis. *Du peintre par lui-même* (Salon de 1840). Appartient à Mme Paul Flandrin. *Une redite* du même portrait est conservée à la villa Médicis.
1839	*Chapelle Saint-Jean à Saint-Séverin*, commencée en 1839, finie en mars 1841. La *Cène* a été plusieurs fois reproduite en gravures de petites dimensions chez différents éditeurs.	*Femme de la campagne romaine auprès de son enfant malade*. Etude. On ne sait ce qu'elle est devenue (a été lithographiée).	*De Mlle Paule Baltard* à l'âge de cinq ans. Appartient à Mme Arnould Baltard. *De MM. Mignon*. *De Decamps* (dessin). *De M. Lemaire* (dessin). Appartient à Mme Paul Flandrin.
1840	»	*Jeune fille*. Étude. Musée de Nantes. Collection de Feltre.	*De Mme Oudiné* (Salon de 1840). Appartient à M. Oudiné fils. *Du P. Lacordaire* (dessin). Appartient à M. Valois. *De M. Reiset* (date approx.).

	PEINTURE MURALE	TABLEAUX, ÉTUDES, ETC.	PORTRAITS
1841	*Décoration du château de Dampierre* (quelques figures ont été lithographiées).	*Saint Louis dictant ses Établissements* (Salon de 1842). Conservé au Palais du Sénat.	*De Mme Vinet* (Salon de 1841). Appartient au Musée du Louvre. *De M. Reber* (dessin), date approx.
1842	*Peintures du sanctuaire de Saint-Germain-des-Prés* (1842-1846). *L'entrée à Jérusalem* a été gravée sur grande planche par Soumy et Poncet. *La montée au Calvaire* a été gravée dans les mêmes dimensions par Poncet.	. . . .	*De Mlle Delessert* (comtesse de Nadaillac). Salon de 1843. Appartient à M. Emm. Bocher. *De M. de Villiers du Terrage.* Appartient à M. le baron Auvray, à Tours. *De Mme Cassas.* *De M. Laferrière* (date approx.). *De M. Seghers* (dessin).
1843	»	*Saint Louis prenant la croix*, carton pour un vitrail de la chapelle de Dreux.	*De Mme Seghers* (dessin). *Du comte d'Arjuzon.* (Salon de 1843.) *De la mère du peintre* (refusé par le jury). Appartient à M. Paul Hipp. Flandrin.
1844	»	*Mater Dolorosa* (Salon de 1845), lithographiée par Aug. Hirsch. Conservée à Saint-Martory, près Saint-Gaudens (Haute-Garonne).	*De Mme de Labéraudière.* *De M. Ancelot* (dessin). Appartient à M. Paul Hipp. Flandrin. *De M. Chaix d'Est Ange.* (Salon de 1845.)
1845	»	. . . .	*De M. Varcollier.* (Salon de 1845.) *De Mme Féburier.* (Salon de 1845.)

	Germain-des-Prés (1846-1848).	mandé par l'Etat (Salon de 1847). Détruit dans l'incendie du Conseil d'Etat, 1871.	De Mme [illegible] *De M. de Villiers du Terrage*, sénateur. Appartient à M. le baron Auvray, à Tours. *De Mme de Cambourg.* *De Mme Hipp. Flandrin.* (Salon de 1846.) Appartient à M. et Mme Charié Marsaines.
1847	»	. . . .	*De Mme Auvray* (Mlle de Villiers du Terrage). Appartient à M. le baron Auvray, à Tours. *De M. Haghermann.* *De Mme Meurice.* *De Mme E. Lecomte* (dessin) (date approx.).
1848	*Peintures de l'église Saint-Paul, à Nîmes*, octobre 1848-avril 1849. Trois lithographies ont été faites par l'auteur lui-même d'après la figure du *Christ, le couronnement de la Vierge et le ravissement de saint Paul. Le couronnement de la Vierge* a été gravé par Am. Schneider. Un album de lithographies donné par Poncet réunit les reproductions de ces peintures à celles de Saint-Martin-d'Ainay (19 planches, chez Haro, 20 rue Bonaparte).	*La République*, figure allégorique pour le concours institué à cette date. Appartient à M. Paul Hipp. Flandrin.	*De M. Prélard.* *De Mlle Prélard.*
1849	*Frise de Saint-Vincent-de-Paul*, août 1849-juin 1853. Album de Saint-Vincent-de-Paul lithographié par l'auteur lui-même,	*La Rêverie*, figure d'étude. Musée de Nantes, coll. de Feltre.	*De Mme de Saint-Didier.*

	PEINTURE MURALE	TABLEAUX, ÉTUDES, ETC.	PORTRAITS
1849	14 planches grand in-f°, 1855, (Haro, 20 rue Bonaparte). Nouvel album contenant 5 grandes planches en hélio-gravure et 19 typogravures, *fac-similés* de dessins et texte explicatif, 1902 (Bulloz, 21 rue Bonaparte).		*De MM. d'Assy.* (Salon de 1850.) *D'Auguste Flandrin*, fils du peintre à l'âge de sept ans. Appartient à M. et Mme Charié Marsaines.
1851	»	. . . .	*De M. de Clozier.* *De Mme Prélard.*
1852	»	. . . .	*De M. de Germiny.* *De Mme de Germiny.* *De Mme Bordier.* *De Mme Balaÿ.* *De Mme la ctesse Maison.* *De Mlle Cécile Flandrin* à l'âge de cinq ans. Appart. à M. et Mme Charié Marsaines. *De Mlle Rostan* au même âge. Appartient à Mlle Rostan, à Aix-en-Provence. *De M. Ambroise Thomas* (dessin). Appartient à Mme Ambroise Thomas.
1853	»	. . . .	*Portrait du peintre par lui-même*, 1° *ébauche* à la terre de Cassel. Appartient à Mme Paul Flandrin. 2° *achevé*. Appartient au Musée de Florence. *De Mme la ctesse de Goyon.* *De Mme Buddicom.* [illegible]

1853			Appartient à Mme Arnould Baltard. *De M. Marc Séguin.* (Salon de 1855.)
1854	*Peintures du Conservatoire des Arts et Métiers.* Deux figures allégoriques (l'*Agriculture* et l'*Industrie*).	*Quatre médaillons,* pour le berceau du Prince impérial. *Etude de jeune femme,* peinte pour le prince Demidoff, acquise en 1863 par Haro et passée depuis dans la coll. R. Wallace.	*De Mme la baronne Freteau de Pény.* *De M. Thiac* (date approx.). *De Mme Thiac* (date approx.). *De M. Brolemann* (Salon de 1855). *De Mlle Hittorff.* *Du Dr Rostan.* (Salon de 1855.) Appartient à Mlle Rostan, à Aix-en-Provence.
1855	*Peintures de Saint-Martin-d'Ainay,* à Lyon (reproduites en lithographie par Poncet; voir ci-dessus, peintures de Nîmes).	. . . .	*De Mme Brolemann.*
1856	*Peintures de la nef de Saint-Germain-des-Prés,* commencées le 16 avril 1856, suspendues à la fin de 1861. La ville de Paris avait chargé Poncet de reproduire par le burin chacune de ces peintures. Ce grand travail, exécuté pour la moitié environ d'entre elles, (Haro, 20 rue Bonaparte), est resté inachevé.	. . . .	*Portrait de Mme Legentil* (Salon de 1857). Appartient à Mme Legentil.
1857	»	. . . .	*De M. le baron Freteau de Pény* (lithogr. par Aug. Hirsch.).
1858	»	. . . .	*De M. Legentil.* *De Mme Sieyès* (Salon de 1859). *De Mlle Maison* (baronne de Mackau) (*la Jeune fille à l'œillet*). Salon de 1859, Appartient à M. le baron de Mackau.
1859	»	*Étude de femme* (pour M. Marcotte Genlis).	*De Mlle Maison,* cousine de la précédente (Salon de 1859). *De M. Legentil* père (pour la Chambre de Commerce).

	PEINTURE MURALE	TABLEAUX, ÉTUDES, ETC.	PORTRAITS
1860	»	. . . .	*De Mlle Duchâtel* (duchesse de la Trémoille). *De M. Sieyès.* *De Mme Brolemann.* *Du prince Napoléon* (Salon de 1861). *Du peintre par lui-même,* à son chevalet (date approx.). Appartient à M. Paul Hipp. Flandrin.
1861	»	. . . .	*De M. Galteaux* (Salon de 1861). Détruit dans l'incendie de son hôtel, mai 1871. *De M. le comte Duchâtel* (Salon de 1861.) (Gravé par Henriquel Dupont.) *De M. le comte Walewski.* (Salon de 1863.) *De M. Casimir Périer.* *De Mme Brame.* *De Mme Anisson Duperron.* *De M. Say.* *De Mme la duchesse d'Ayen* (date approx.).
1862	. . . .	. . . .	*De l'empereur Napoléon III,* commencé en 1861, exposé au Salon de 1863. Appartient au Musée de Versailles. *De M. Ternois* (date approx.).
1863	. . . .	*La Jeune fille grecque* (léguée par M. Marcotte Genlis au Musée du Louvre).	*De M. le baron James de Rothschild.* *De M. Marcotte Genlis.*
1864	. . . .	*Deux études* pour têtes d'anges. Appartiennent à M. Paul Hipp. Flandrin et à M. et Mme Charié Marsaines.	*Portr. inachevé de Paul Flandrin,* second fils du peintre, à l'âge de sept ans. Appartient à M. Paul Hipp. Flandrin. *De Mme Flachéron* (dessin).

INDEX CHRONOLOGIQUE

DES PRINCIPALES ÉTUDES

CONSACRÉES A HIPPOLYTE FLANDRIN

1846. *Revue des Deux Mondes,* 1er juillet, article de GUSTAVE PLANCHE. Peinture monumentale. MM. Eugène Delacroix et H. Flandrin (13 p.).

1849. *Revue des Deux Mondes,* 1er mai, article de SAINT-RENÉ TAILLANDIER. Peinture monumentale. Les travaux de M. Hippolyte Flandrin à l'église Saint-Paul de Nîmes, (9 p. de petit texte).

L'Opinion publique, 1er octobre, article de A. DE PONTMARTIN sur Saint-Paul de Nîmes.

Notice sur l'église Saint-Paul de Nîmes, par JULES SALLES. (Nîmes, Balivet et Fabre. 70 p.).

1853. *Revue des Deux Mondes,* 1er décembre, article de L. VITET sur les peintures de MM. Picot et Flandrin à Saint-Vincent-de-Paul.

La Patrie, cinq articles de M. ARNOUX sur Saint-Vincent-de-Paul. 17 octobre, 2, 4, 11 décembre 1853, et 14 janvier 1854.

1854. *Revue Contemporaine,* 31 janvier, article d'ALPHONSE DE CALONNE sur Saint-Vincent-de-Paul.

1855. Brochure de l'abbé de SAINT-PULGENT sur les *Peintures murales de Saint-Martin-d'Ainay* (11 p.).

1856. *Le Moniteur*, 17 octobre, article de THÉOPHILE GAUTIER sur Saint-Vincent-de-Paul.

1857. *Le Moniteur*, 11 juillet, article d'EDMOND ABOUT sur le Salon.

1859. *La Presse*, 18 juin, article de PAUL DE SAINT-VICTOR sur le Salon.

Le Moniteur, 13 juillet, article de THÉOPHILE GAUTIER sur le Salon.

Revue des Deux Mondes, 15 décembre, article d'HENRI DELABORDE. La peinture religieuse en France, M. Hippolyte Flandrin (40 p.).

1861. *L'Opinion nationale*, 29 mai, article d'EDMOND ABOUT sur le Salon.

Le Moniteur, 25 juin, article de THÉOPHILE GAUTIER sur le Salon.

Le Moniteur, 2 décembre, article de THÉOPHILE GAUTIER sur Saint-Germain-des-Prés.

Revue Nationale, 25 décembre, article d'ERNEST VINET sur les Peintures murales de Saint-Germain-des-Prés.

1862. *Gazette des Beaux-Arts*, 1er mars, article de M. F. A. GRUYER.

Des conditions de la peinture en France, et des peintures murales de M. Hippolyte Flandrin dans la nef de Saint-Germain-des-Prés, Paris, 1862. 40 p. in-8°. avec 3 planches.

1863. *Le Salon*, feuilleton quotidien, 12 mai, article de ZACHARIE ASTRUC, sur le portrait de l'empereur.

L'Opinion nationale. 16 mai, article d'OLIVIER MERSON sur le même.

Le Moniteur, 23 mai, article de THÉOPHILE GAUTIER sur le même.

Revue du Monde catholique, 10 novembre, article de l'ABBÉ L. sur Saint-Germain-des-Prés.

1864. *Les peintures murales de Saint-Germain-des-Prés, Examen* par AUGUSTE GALIMARD (chez Dentu).

Du réalisme historique dans l'art et l'archéologie, réponse à une critique, etc., par CLAUDIUS LAVERGNE, 64 p., Paris, Morel, 13, rue Bonaparte.

Lettre circulaire, de Mgr l'évêque de Nîmes (MGR PLANTIER), invitant le clergé de son diocèse à prier pour l'âme d'Hippolyte Flandrin, 26 mars 1864.

Le Courrier artistique, 27 mars, article de THÉOPHILE GAUTIER.

Le Constitutionnel, 5 avril, article d'ERNEST CHESNEAU.

Revue des Deux Mondes, 15 juin. Les peintres modernes de la France, Hippolyte Flandrin, sa vie et ses œuvres, par HENRI DELABORDE (38 p.).

Éloge académique d'Hippolyte Flandrin, par BEULÉ, 19 novembre 1864.

Hippolyte Flandrin esquissé par J.-B. PONCET, son élève, chez Martin Beaupré, 24, rue Monsieur-le-Prince (in-8°, 72 p.).

Hippolyte Flandrin et ses œuvres, par l'abbé de SAINT-PULGENT, (extrait de la *Revue du Lyonnais*, 24 p. in-8°).

1865. **Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin**, accompagnées de notes et précédées d'une notice biographique et d'un catalogue des œuvres

du maître, par le vicomte HENRI DELABORDE, conservateur du département des estampes à la Bibliothèque impériale (Plon, in-8°, 556 p.).

Gazette des Beaux-Arts, bulletin mensuel, février, LÉON LAGRANGE, sur l'exposition posthume de Flandrin.

Revue du Monde Catholique, 25 mars, Hippolyte Flandrin, sa vie et son œuvre, par BATHILD BOUNIOL, 22 p.

L'Opinion nationale, 8 mai, Hippolyte Flandrin, ses œuvres, sa correspondance, par OLIVIER MERSON.

Hippolyte Flandrin, étude biographique et historique, par MAXIME DE MONTROND, chez Lefort. Paris, 30, rue des Saints-Pères (in-12, 144 p.).

1866. *Hippolyte Flandrin, sa vie et son œuvre*, par CLAUDIO JANNET (Marseille, 1866, 46 p.).

1873. *Hippolyte Flandrin*, les frises de Saint-Vincent-de-Paul. Conférences populaires faites à la salle du Progrès, à Paris, les 12 et 19 janvier 1873, par M. HENRY JOUIN, Paris, Plon, 1873. 40 p.

1877. *A Christian painter*, of the nineteenth century being the life of Hippolyte Flandrin by H. L. SIDNEY LEAR, Rivington. London, 1877, 244 p.

1882. *Ingres, H. Flandrin, Robert Fleury*, par EUGÈNE MONTROSIER, photographies par Goupil et Cie, Paris, L. Baschet, 1882.

1884. *Les artistes contemporains*, Hippolyte Flandrin p. 247-277, par VICTOR FOURNEL, Mame, in-8°, 1884.

1888. *Revue du Lyonnais*, publication des lettres d'Hippolyte Flandrin à Lacuria, par CLAIR TISSEUR.

Tome V. p. 341 et 429;
— VI, p. 54, 97, 251, 435;
— VII, p. 52.

1890. *Hippolyte Flandrin, Hans lefnad och Verk*, af C. G. ESTLANDER, *Helsingfors*, 1890, in-8°, 146 p., avec 17 reproductions.

1892. *Trois artistes chrétiens. Michel-Ange, Raphaël, Hippolyte Flandrin* (p. 295-382). par FRANÇOIS BOURNAND, Paris, Delhomme et Briguet, 13, rue de l'Abbaye, in-8°.

1894. *Les Contemporains*, notice du 4 mars 1894, 16 p. in-8°, par A. LARTHE MÉNAGER.

1898. *La Quinzaine*, 16 février 1898. Hippolyte Flandrin à l'atelier d'Ingres, par Louis Flandrin.

1899. *Le Mois Littéraire et Pittoresque.*

Septembre. Vingt-cinq ans de travaux dans les églises parisiennes, par Louis Flandrin.

Décembre. La vie d'Hippolyte Flandrin, par le même.

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

